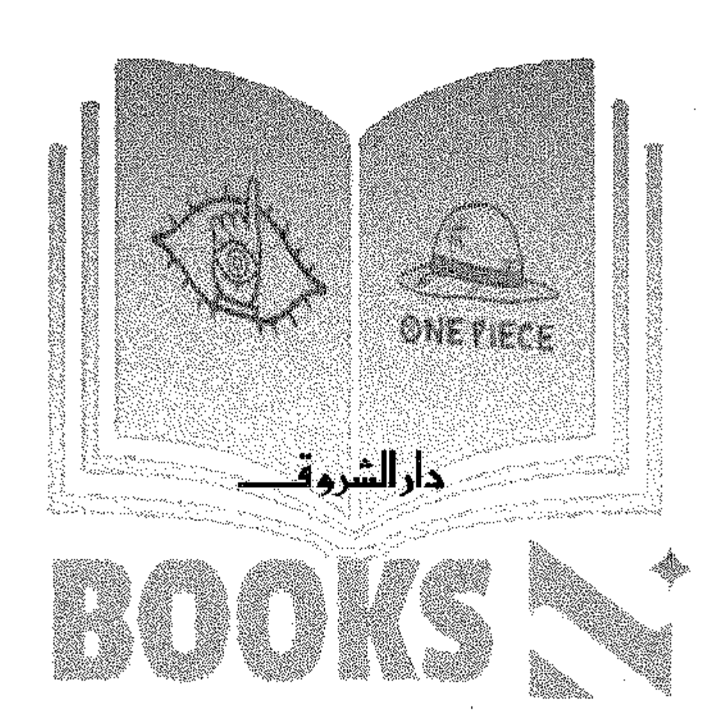

أحمد مراد
سيناريو
الفيل الأزرق 2
بالداخل
القتل
للمبتدئين
لو لم أكن كاتبًا، لوددت أن أكون قاتلًا متسلسلًا
دار الشروق

أحمد مراد



لو لم أكن كاتبًا، لوددتُ أن أكون قاتلًا متسلسلًا



المحتويات



عن الكاتب

أحمد مراد؛ كاتب مِصري من مواليد السيدة زينب، القاهرة، عام ١٩٧٨، تخرَّج في مدرسة «ليسيه الحرية بباب اللوق» عام ١٩٩٦ قبل أن يلتحق بالمعهد العالي للسينما قسم «التصوير السينمائي». تخرج عام ٢٠٠١ بترتيب الأول على القسم، ونالت أفلام تخرُّجه «الهائمون - الثلاث ورقات - وفي اليوم السابع» جوائز للأفلام القصيرة في مهرجانات بإنجلترا وفرنسا وأوكرانيا.

بدأ مراد كتابة روايته الأولى «ڤيرتيجو» في شتاء عام ٢٠٠٧، وهي رواية من نوع «الجريمة السياسية». نُشِرت في نفس العام عن دار «ميريت» بالقاهرة، قبل أن تُترجم للغة الإنجليزية عن دار «بلومزبيري» بلندن، ثم للإيطالية عن دار «مارسيليو». تحولت «ڤيرتيجو» إلى مسلسل بطولة الفنانة «هند صبري»، ثم عرضه في عام ٢٠١٢. حصلت «ڤيرتيجو» على جائزة «البحر الأبيض المتوسط للثقافة» عام ٢٠١٣ من دولة إيطاليا.

في فبراير ٢٠١٠ أصدر روايته الثانية بعنوان «تراب الماس»، وهي رواية «إثارة» تُرجمت للإيطالية عن دار «مارسيليو»، وللألمانية عن دار «لينوس فرلاج» السويسرية، وتحولت إلى فيلم سينمائي إنتاج عام ٢٠١٨، بطولة آسر ياسين ومنة شلبي وماجد الكدواني، سيناريو وحوار أحمد مراد، ومن إخراج مروان حامد.

ثم أصدر مراد روايته الثالثة «الفيل الأزرق» في أكتوبر ٢٠١٢، والتي تنتمي لنوعية «الفانتازيا والرعب». تم تحويلها إلى فيلم سينمائي بنفس الاسم، من بطولة الفنان كريم عبد العزيز وسيناريو وحوار أحمد مراد، ومن إخراج المخرج مروان حامد. نالت رواية «الفيل الأزرق» جائزة أفضل كتاب في معرض كتاب ٢٠١٣، ثم جائزة البوكر العربية «القائمة القصيرة» لعام ٢٠١٤، وتمت ترجمتها للألمانية عن دار «لينوس فرلاج» السويسرية.

عام ٢٠١٤ أصدر روايته الرابعة «١٩١٩»، وهي رواية إثارة تاريخية، تدور أحداثها في عشرينيات القرن الماضي. تم تحويلها إلى فيلم سينمائي بعنوان «كيرة والجن» بطولة كريم عبد العزيز، أحمد عز، وهند صبري، سيناريو وحوار أحمد مراد، ومن إخراج مروان حامد.

عام ٢٠١٦ أصدر مراد روايته الخامسة «أرض الإله»، وهي رواية إثارة تاريخية، تدور أحداثها في مصر القديمة بين زمنَي الأسرة الثامنة عشرة وزمن الإغريق بالإسكندرية. تم ترجمة الرواية للغة الإنجليزية عن دار الشروق بالقاهرة.

في عام ٢٠١٧ أصدر روايته السادسة «موسم صيد الغزلان» والتي تنتمي لأدب «الخيال العلمي».

ثم في عام ٢٠٢٠ أصدر روايته السابعة «لوكاندة بير الوطاويط»، والتي تنتمي لأدب الجريمة، وتدور أحداثها حول قاتل مُتسلسل يعيش بالقاهرة في عام ١٨٦٥.

حصد مراد «جائزة الدولة للتفوق» من جمهورية مصر العربية عن مُجمل أعماله عام ٢٠١٨.

مقدمة

لماذا كتبتُ هذا الكتاب؟

وسط قائمة الكائنات الحية الأكثر فتكًا على وجه الأرض، تصدَّر الإنسانُ المركز الثاني بمعدل «أربعمائة ألف جريمة قتل سنويًّا» من بعد حشرة «الناموسة» الحاصلة على المركز الأول، برقم قياسي تخطى معدلات الثعابين، والعقارب، والتماسيح والأسود والأفيال. تلك الإحصائيات تخص القتل بالطرق المباشرة، ولكن ما لم يتم حسابه من قبل؛ هو القتل «غير المباشر» الذي يصعُب إدراكه أو حصره، لأن الكاميرات لا تلتقطه، ولا يترك الجاني عن طريقه بَصمة واضحة يُمكن تتبعها. «جريمة كاملة» تُتوّج الإنسانَ بجدارة مَلِكًا على قمة السلسلة الغذائية.

إنه القتل بالملل!

لا تستهنْ بتلك الكلمة، فالملل مرض خفي، صامت، يتسلل بنعومة حتى يتمكن منك، تستطيع أن تلحظه في اجتماع يتفق فيه الجميع على رأي واحد بدون جدال، آلة موسيقية تكرر نفس النغمة برتابة، صديق يحكي لك موقفًا تعرض له بتفاصيل دقيقة تُمزق كليشيك مللًا، أو ربما تواجهه في فيلم مدته ساعتان من الزمن الطبيعي، سبعة أيام بتوقيتك النفسي، ليرتفع ضغط دمك، ويملأ

الإحباط صدرك، وتختلس النظر لعقرب الدقائق كل بضع دقائق، مُترحمًا على الوقت الذي تبخر من حياتك.

لقد قررت كتابة هذا الكتاب، لأني شخصيًّا أعاني أعراض الملل منذ وُلِدت، تُصيبني سكراته بدون أدنى مجهود، فلا أكاد أنظر لنفس الشيء مرتين، لا أكاد أستقر على حالة مزاجية أو رياضة محددة أو نوعية قراءة مفضلة، ولا أكاد أكتب في موضوع واحد، مرتين، فقد مللت من الجريمة السياسية بعد ثاني رواياتي «تراب الماس» رغم النجاح، فقررت تجربة الفانتازيا والرعب في رواية «الفيل الأزرق»، قبل أن يُصيبني الملل من الشيطان ذات نفسه، وتبدأ الصحف في تلقيبي بـ«مراد، صاحب الفيل». فاتجهت إلى الإثارة والواقعية في «١٩١٩»، ثم سافرت إلى الماضي السحيق في رواية «أرض الإله». وحين تخيلت أن العودة إلى الحاضر هي الخطوة الأكثر منطقية، تملكني الملل، وضربني العناد، فقررت أن أسافر إلى المستقبل البعيد في أحداث رواية «موسم صيد الغزلان»، قبل أن أعود بالزمن إلى سنة ١٨٦٥ في رواية «لوكاندة بير الوطاويط». لقد مللت مُحاولات البحث عن تصنيف لما أكتب، ومللت اللغة، ومللت أساليب الحكي، ومللت بعض أبطالي؛ فقتلت بعضهم، وضغطت على البعض الآخر، وعذبتهم حتى يتغيروا، لتصبح الفائدة الأساسية لكل ذلك الملل المزمن، هي عدم قدرتي على الثبات، الشك الدائم في جودة ما كتبت، ومُحاولاتي المضنية في الوصول للمعنى بأسرع طريقة.

في هذا الكتاب، ستتعلم الكثير من وسائل قتل «الملل»... عن طريق فن «الحكي».

أراهنُ أن الكثيرين يفكرون الآن: هل «فن الحكي» يحتاج حقًّا إلى كتاب تعليمي؟ ولماذا يجب أن أشتري كتابًا إضافيًّا

في حين أن كل شيء قد قيل بالفعل في الكتب الأكثر مبيعًا في جميع أنحاء العالم؟!

في الحقيقة لم أفكر في تأليف هذا الكتاب حتى خُضت تجربة مُلهِمة للغاية في تدريس وتدريب ذلك الفن على مدار السنوات الماضية. لقد رأيت في ورش العمل هُواة يَمتلكون بذور قِصص شيقة ويرغبون في أن يصبحوا مُحترفين، وروائيين يريدون أن يصبحوا كُتَّابَ سيناريو مُحترفين، وكُتَّابَ سيناريو يرغبون في صقل موهبتهم، وحتى أشخاصًا لا يعرفون سبب انضمامهم إلى ورشة الكتابة، هذا بخلاف الذين ينتظمون بعد نصيحة من طبيبهم النفسي حول تأثير الكتابة على تحسُّن المزاج. جميعهم تقريبًا يحملون نفس التساؤلات والتخبطات التي يمكن أن تعيق أي شخص لديه موهبة جامحة. هل أنا موهوب أم لا؟ ما هي مواصفات الكاتب الحقيقي؟ كيف أتخلص من الانسداد الإبداعي المعروف بالـ«Writer's block»؟ من أين يمكنني أن أبدأ الكتابة؟ كيف يمكنني تطوير موهبتي؟ ما هي مواصفات العمل الجيد؟ هل الكتابة حرفة أم موهبة؟ والعرَض الأكثر تداولًا: «أستيقظ كل يوم وأنا على يقين أن ما أكتبه في قمة الملل!»، ثم طرح جميع الأسئلة السابقة ومناقشتها مرارًا وتكرارًا مع كل ورشة عمل كنت محظوظًا بتقديمها.

عندما بدأت الكتابة لأول مرة، كانت لديّ نفس الأسئلة، وأعراض من الشك الذاتي والارتباك والافتقار إلى التفاصيل الفنية، والملل اليومي من كل حرف أكتبه، بجانب طموحات غشيمة وضلالات، ثم أصبحت الإجابات مع الوقت والخبرة والنجاحات والإحباطات؛ أكثر وضوحًا.

في هذا الكتاب، أقوم بطرح تجربتي كروائي وكاتب سيناريو؛ لكل شخص يهدف إلى الكتابة في أي عمر وأي مكان، خاصة بعد مقابلة العديد من المواهب خلال رحلتي في التدريب، الاحتكاك بالنص الأدبي والسوق السينمائي، بفنياته، وتحدياته الإنتاجية، والمستويات المختلفة في التعامل مع المتلقي، مما جعلني على يقين من أن هناك الكثير ممن لديهم موهبة الكتابة، لكنهم فقط بحاجة للوقوف على بداية الطريق، لترويض تلك الموهبة قبل تطويعها لخدمة الفكرة التي تلح على العقل.

في هذا الكتاب سأساعدك على الهبوط من سَماء التخيُّلات «الحالمة» حول عالم الكتابة الروائية والسينما، إلى أرض الواقع العملي، ستختبر بين صفحات الكتاب مُحاكاة للعلاقة بين الورق والمخرج والجمهور، ستعالج مُعاناة التشتُّت، وستتعلم التخلص من أعراض الهروب من الكتابة، كما ستجد على مدار الصفحات خريطة طريق حقيقية لتنظيم تدفُّق أفكارك، خريطة تُساعدك على الانتهاء من العمل؛ بدءًا من مرحلة «هاجس فكرة مُسيطرة ومُلحة» مُرورًا بمراحل البناء المتصاعدة، صنع حبكة متماسكة دِراميًّا وممتعة، وحرفية كتابتها في سيناريو سينمائي جذَّاب يؤثر في الجمهور ويلقى إعجابه.

أو قد يقنعك كتابي هذا بعدم جدوى الكتابة من الأساس، فيُزيح عن كاهلك عبئًا سيُريحك سقوطه، وستشكرني على ذلك، أو تلعنني.

أحمد مراد

لو لم أكن كاتبًا
لوددتُ أن أكون قاتلًا مُتسلسِلا

دائمًا ما شغلني البحث منذ صغري، فقد كنت طفلًا شديد الفضول، تطرق الأسئلة رأسي طوال ساعات اليوم، حالة «تفكير مفرط/ Overthinking» تتكرر فيها كلمة «لماذا؟» بشكل مزمن، في حلقة متصلة لا تنتهي: لماذا لا يقع القمر على الأرض رغم وجود الجاذبية؟ لماذا انقرضت الديناصورات؟ لماذا يستطيع جدي «فقط» خلع أسنانه ووضعها في كوب ماء بجانب سريره؟ لماذا أستيقظ في كل يوم قرب الفجر في الساعة ٤:٠٤؟ وفي السنوات الأخيرة، وبسبب الشغف الذي تضاعف في رأسي بسبب احتراف الكتابة، شغلتني تلك الأسئلة المُلِحَّة: لماذا لا يوجد تعريف مثالي لما يجب أن يكون عليه الكاتب؟ هل عليَّ أن أدرس؟ هل هناك مُعادلة علمية عليّ اتباعها؟ وما الذي يجب أن أقرأه بالضبط؟

بطبيعة الإنسان التي تعوَّد أن يبني تجربته على ضوء تجارب كل مَن سبقوه، من الصحي والمنطقي أن تبحث عن مخطط أو نموذج يُحتذى به لاتباعه، أو على الأقل للبدء من خلاله، ولكن ما هو غير صحي؛ اعتقادك بوجود صورة نمطية للكاتب. لقد سمعت ذات مرة المُخرج الأمريكي «مارتن سكورسيزي» في أحد اللقاءات، يتحدث عن نفسه وهو يشاهد الأفلام السينمائية عندما كان صغيرًا، وكيف شعر أنه «بعيد جدًّا عن صُنع فيلم مثل تلك الأفلام»، والسبب «ليس

لديه كاميرا باهظة الثمن مثل المحترفين!». لقد اعتقد ببساطة أنه شخص لا يتطابق مع معايير «صُنَّاع الأفلام» طالما لا يملك كاميرا. هذه المفاهيم الثابتة عن التفوق في اللغة، أو محاولات الكتابة منذ الصغر، أو حتمية الدراسة الأكاديمية للأدب، ليست ضرورية لجعلك كاتبًا، وفكرة «أنا بعيد» شيء يجب أن تختبره بنفسك.

تخيل إذا لم يُقرر مارتن سكورسيزي اختبار نفسه يومًا؟

الكاتب قد يكون شخصًا لديه قدرة على التخيل، بمعنى القدرة على التعطيل المؤقت لعمل نِصف المُخ الأيسر «العقل الواعي»، وإطلاق الحرية للنصف الأيمن «الصامت والأكثر جنونًا وجموحًا». الكاتب قد يكون شخصًا يستطيع الكتابة بروح القارئ، بمعنى قدرته على قياس وَقْع ما يكتب كأنه المُتلقي، أو شخصًا قادرًا على الكتابة اليومية، والتركيز طوال الوقت على المشروع الذي يكتبه، حتى في لحظات الراحة، فهو في حالة كتابة، أو ربما شخصًا لا ينتظر الوحي، بل يقابله في ميعاد هو مَن يُحدده.

«فقط.. كُن أفضل نُسخة من نفسك».

لقد نشأتُ في حي السيدة زينب، حيٌّ شعبي عتيق يَحمل خلطة عجيبة، وتاريخًا غنيًّا بالأحداث، وشخصيات مثيرة تراكمت حكاياتها على مر قرون، ولا تزال في زمنه، كان الحي مقرًّا لقصور الحكام والنبلاء، وفي زمن آخر تم دكها بالمدافع أثناء ثورتَي القاهرة ضد الاحتلال الفرنسي. يومًا، كان يشبه مدينة «فينيسا» بإيطاليا، يَمر نهر النيل في منتصفه، في خليج مصري بديع محفوفة ضِفافه ببيوت تصل بينها قناطر صغيرة. حي تتوسطه «مدرسة السنية»؛ أقدم وأعرق مدرسة للبنات في مصر، ومنه اشتعلت أول شرارة

ضد الاحتلال الإنجليزي في ثورة «١٩١٩» الشعبية، بالإضافة إلى قُربه من أماكن تاريخية ذات طابع خاص مثل شارع المعز، عابدين، بركة الفيل والحلمية، والأهم من كل ذلك، فالحي يفيض بحكايات شعبية تحمل دراما حياتية عبر العصور، فيها بشر عاشوا، ودول زالت، ولم يتبقَّ منها إلا الجدران المنقوشة.. والحكايات.

ولكن، ذلك كله لم يكن له تأثير، مثل تأثير افتتاح نادي «مُحسن فيديو فيلم» لتأجير شرائط الأفلام سنة ١٩٨٨، على بُعد ثلاث بنايات من بيتي. افتتاح نادي الفيديو شكّل نقطة تحول كبيرة في حياتي كطفل في ثمانينيات القرن، كنت أبلغ من العُمر عشرة أعوام، ولم يكن هناك مَصدر للأفلام الأجنبية سوى نوادي الفيديو، أو إعادة مشاهدة الأفلام القديمة في التلفزيون، لذلك كان اكتشافي للنادي بمثابة كنز بكل ما تحمله الكلمة من معنى، ففيه أفلام عربية وأجنبية حديثة ـ متأخرة ستة أشهر فقط عن السينما العالمية ـ بالإضافة للأفلام الهندية والمسرحيات، مِما تسبب في تداعيات جديدة بسبب ذلك التدفق الفني المُباغت ـ بخلاف إفلاسي الدائم ونفاد المصروف اليومي ـ تمثل في ازدياد مدة التصاقي بالتلفزيون، مما ضاعف فرصة ارتدائي نظارة نظر «Minus 4»، وبالطبع أثر على تركيزي في الدراسة ـ التي لم أكن من معجبيها في الأساس ـ واستغراقي في الفرجة على الأفلام بمعدل فيلمين إلى ثلاثة في اليوم. سنة ١٩٨٨ رسبت في الصف الرابع الابتدائي، ثم أخفقت في تخطّي ثلاثة ملاحق صيفية، مما أسفر عن إعادتي للسنة ـ كنت الطالب الوحيد الذي أعاد سنة رابعة ابتدائي وقتها ـ وتعذبت كثيرًا برحيل أصدقاء الفصل،

بالإضافة لمُعاناة التعرف على أصدقاء أصغر مني سنًّا، والضغوط النفسية من أبي وأمي لضمان عدم تكرار تجربة الرسوب مرة أخرى، لكني سنة ١٩٨٨ اكتشفت اكتشافًا مُبهرًا...

اكتشفت أنني أعشق السينما...

وكل صُناع السينما يومًا، كانوا من مُعجبي ومجاذيب ذلك الفن.

في سنة ١٩٨٨ أيضًا، اكتشفت برنامجًا علميًّا يُدعى «العلم والإيمان» يقدمه د. مصطفى محمود، نجح ذلك البرنامج الليلي في إشعال فُضولي وخيالي، فقد كان يقدم نظريات علمية حديثة واختراعات جديدة، شاهدت من خلاله أفلامًا تسجيلية بها قصص مثيرة تتحدث عن تجميد جسد الإنسان الميت في نيتروچين سائل، تمهيدًا لإحيائه في المستقبل. الثقب الأسود وتكرار «نُسخ» من الإنسان فور الدخول في مجال جاذبيته الذي يبتلع الشموس والمجرات. العوالم الموازية، حلقات وثائقية عن الغابات والقبائل البدائية التي تأكل البشر، إلى جانب حلقات عن مخ الإنسان وكيف يعمل. تعلمت من خلال هذا البرنامج أن كل شيء في الدنيا قابل للتفكير، للتغيير، لا توجد ثوابت، والأهم أنه رسّخ في داخلي أهمية العلم، وقدرته غير العادية على التطور المستمر، مما فتح أمام طفل في مثل هذه السن أبوابًا للخيال غير محدودة. «عالم الحيوان» أيضًا كان برنامجًا آخر أثار فضول طفولتي، وجعل من حديقة الحيوانات رحلتي المفضلة، وأكثر ما توقفت أمامه بالساعات كان «الفيل»، ذلك الكائن الأسطوري الحكيم، بخرطومه العظيم، الأذن العملاقة، نظرة الحزن في عينيه، صوته القريب بشدة من صوت الديناصور - هكذا أؤمن - وتلك السلسلة الصغيرة حول قدمه،

والتي لن تمنعه بالتأكيد من الهرب لو قرر، لكنه يتخيل أنها تمنعه فقط؛ لأنها كبَّلته منذ كان صغيرًا.

كل تلك الأسباب رشحت «الفيل» لأن يكون سببًا ـ بعد اثنين وعشرين سنة ـ في اختيار عنوان روايتي الثالثة «الفيل الأزرق»، والذي اخترت لها اسم الحيوان الذي أثار مُخيلتي صغيرًا، وصبغته باللون الأزرق الذي يشير إلى الغموض والرعب، وكذلك الفيل. فذلك الكائن الهادئ الغامض يحمل جانبًا مظلمًا. فبجانب الهدوء النسبي في حركته، فهو من أكثر الكائنات القاتلة في العالم ـ يقتل حوالي ٢٠٠ إنسان سنويًّا بالدهس حين يداهم القرى ـ في حين أن سمكة القرش التي يخشاها الناس أكثر من الفيل، تقتل سنويا أربعة أفراد فقط! هل عرفت الآن تأثير فيلم «الفك المفترس/ Jaws» على المتفرجين؟

أثناء كتابة «الفيل الأزرق» أيضًا، اكتشفت أهمية التاريخ الذي عرفته من حكايات الحي العتيق. جغرافيا ومبانٍ وشوارع كنت ألهو فيها مع أصدقائي، وكتب اشتريتها مرة من سوق الكتب المستعملة المجاور لمسجد السيدة زينب، عن السحر الأسود وطلاسم الجن والعفاريت، بالإضافة لاستحضار قصة حقيقية مؤلمة من زمن طفولتي حدثت سنة ١٩٨٦، عن شريف، أحد أصدقائي والذي كان يعاني من حالة فصام ارتيابي حاد/ Paranoid Schizophrenia، يتوهم معه أن أمي تضع له السم في الشاي حين يزورنا، ويعتقد أن الكون يتآمر عليه حتى يفشل.. في سن الثامنة عشرة، تُوفي شريف سقوطًا من الدور الرابع! انتهت القصة، نهاية مأساوية ظننت مع مرور الوقت أنني سأنساها!

بعد سنة، ولد من بعد شريف أخ أصغر، قرر في سن العشرين التعرف على أخيه الذي تُوفي دون أن يقابله. فتح دولابه، تصفح قصصه المصورة، وشرائط الكاسيت التي تحوي أغاني عبد الحليم حافظ، مُطربه المفضل، وضع إحداها في جهاز تسجيل عتيق فضولًا، واستمع لأغنية ما لبث أن انقطع صوتها ليظهر من العدم، صوت شريف، تسجيل يعلو وينخفض، بميكروفون رديء مُشوَّش، يَحكي قصته مع كائن شديد السواد، يُدعى الفحيم، يعيش معه في الغرفة، ويظهر في المرآة فقط، ليهاجمه بصريخ حاد في أذنه يُجبره أن ينزوي في أحد الأركان خائفًا، ثم تحدث عن ألمه النفسي الشديد بسبب عدم تصديق مَن حوله لقصته مع ذلك الكائن الأسود! سنة ٢٠١٠، استحضرتُ قصة شريف والكائن الأسود وأنا أكتب شخصية «نائل»؛ الشيطان في رواية «الفيل الأزرق». معايشة الشخصيات ليست كالقراءة عنها، وتمثلت الخطوة التالية أثناء التحضير لكتابة الرواية في زيارات متعددة لعنبر ٨ غرب بمستشفى الأمراض العقلية للتعايش الكامل مع الشخوص والجدران، وتقديم عالم كامل بطله يُدعى د. يحيى راشد.

بعدها بثماني سنوات زارني شريف ثانية، في شخصية «سليمان السيوفي»، بطل رواية «لوكاندة بير الوطاويط» في هيئة مُحقق يعاني جنونَ ارتياب حاد.

وكذلك كان لقصة أخرى الفضل في كتابة رواية «تراب الماس»؛ فقد كان لجدي الأكبر «مراد» قطعة أرض في حي السيدة زينب - مكانها دار الهلال حاليًّا - أرض مزروعة بالورود، وكان يملك ماكينة تقطير لصناعة زيوت الورد الخام وبيعها لمصانع العطور

والصابون، مما أوحى لي يومًا بمهنة «الزهّار» في الرواية. وبسبب سؤال طالما راودني عن حقيقة وجود «جريمة كاملة» اشتريت كتابًا في «علم السموم»، وفيه عثرتُ على نوع من الفِطْر/ مشروم يقتل خلال أسبوع، ولكن كان على البطل أن يكون صاحب محل فطير، والقتل بالطبع سيكون عن طريق بيتزا! فواصلت البحث، حتى وقع تحت يدي مقال يتحدث عن سُم يُدعى «تراب الماس» يقتل الإنسان خلال شهرين، بعد عذاب رهيب، مما يعني استحالة معرفة القتيل بمَن قابله ودس له السم. حين كتبت كلمة «تراب الماس» في خانة البحث على Google، لم أحصل على شيء، هُنا أدركت أني وقعت على كنز حقيقي، فكتبت الاسم بالإنجليزية Diamond Dust وانهالت على رأسي البحوث والكتب البحثية الإنجليزية في زمن كان المحتوى العربي فيه على الإنترنت ضعيفًا جدًّا، وبدأت رحلة الترجمة لاستيعاب ذلك الاكتشاف. الجريمة الكاملة!

بعدما توصلت إلى سم «تراب الماس» وقتله بحثًا، أصبحت الصعوبة هي إيجاد صلة بين «بودرة الماس» وبطل الرواية، وهنا ظهرت قصة «ليتو» والتي استعدتُها من طفولتي حين زرتُ «حارة اليهود» يومًا في منطقة «الموسكي» المزدحمة بالمحلات التجارية مع صديق لوالدي، ولمحتُ بقايا لافتة لمحل عتيقة تحمل اسم «مجوهرات ليتو عزرا». (وجدتُها!)، وانطلقت خيوط القصة، قبل أن يصبغها الخيال وتتنفس الشخصيات، ليصبح كل ما مررت به يومًا مقادير تراكمت عبر الزمن على رفوف مطبخي حتى أتى اليوم الذي صنعت فيه طبقي الثاني؛ تراب الماس.

لم أكن أعلم وقتها أن هناك طريقة مضمونة للقتل تُدعى الملل.

لا تستهن بذكريات طفولتك، مهما كانت تافهة من وجهة نظرك، فقد تجد في شخصية قريبة منك، أو بيت قديم اعتدتَ أن تخاف شبابيكه المظلمة، أو كتاب اشتريته فضولًا من سوق للكتب المستعملة، قصة فيلمك أو روايتك الجديدة.

في أوقات الامتحانات، كنت أهرب من المذاكرة بمشاهدة شرائط الفيديو، أو النزول خلسة لشراء كُتب من مكتبة «دار المعارف» المجاورة لبيتي، أخفيها بين الكتب الدراسية لقراءتها دون أن تشعر أمي التي أصليتُها العذاب بمذاكرتي. لم أكن أحب الدراسة، لكنني أحببت القراءة والسينما، وهناك فرق كبير بين الدراسة والقراءة، بين شيء تُجبَر عليه، تبتلعه قهرًا، وبين ذلك الشغف الذي لازمني منذ صغري ولا يزال، يمثل لي نوعًا من أنواع «المخدرات الشرعية» التي تعفيني من ارتكاب جريمة كاملة أو ربما دخول مستشفى للأمراض العقلية. فطبقًا لكتاب «Touched With Fire» للكاتبة «Kay Redfield Jamison» والذي يتحدث عن الروابط بين الاكتئاب الهوسي والإبداع، فبداخل كل فنان نوع من أنواع الجنون، وكلمة «فن» في ذاتها، تعني الجنون. لقد اعتقد القدماء على مر العصور أن فن الكتابة والشعر، منبعهما تأثير شيطان يُملي على المُبدع كلماته، لم يكونوا قد توصلوا بعد أن بعض العقول بطبيعة تركيبتها، تستطيع تحرير العقل اللاواعي أثناء فعل الكتابة فيعلو صوته، حتى يظن مَن حولهم وبسبب قوة تأثير ما يقدمونه؛ أنه من فعل شيطاني.

إن شغف الكتابة، قد لا يكون واضحًا في مرحلة بدائية من حياتك، إلحاح مستمر يسألك: ما الذي تريد تقديمه بالضبط؟ هذا الإلحاح سوف يوجهك تدريجيًّا إلى أفضل طريق، ويُساعدك على تحديد

موهبتك وحفرها بداخلك عن طريق البحث والمعرفة؛ لذا أتبع هذا الإلحاح، تلك الكهرباء التي تتحرك في أمعائك، ذلك الإدمان المُحبب الذي يتسرب بداخلك، هذا ما فعلته منذ رأيت أمي ـ بشكل مزمن ـ تقرأ. قلّدتُها، وقرأت، فالطفل يبدأ حياته مقلدًا بارعًا، ورغم أنني لم أكن أعي فكرة القراءة نفسها، لكن رؤيتي المتواصلة لأمي وهي تمسك كتابًا وتتحدث عن رواية أو فكرة، جعل من القراءة «سلوك طبيعي معتاد ومقبول» يمثل الأساس والطبيعة العادية التي لا أستغربها؛ «لأنه سلوك الأم» لدرجة استغرابي الشديد من الجلوس مع شخص لا يمارس القراءة يَوميًا، وكذلك يشعر بالألفة مع التدخين؛ كل مَن نشأ في بيت به أب مُدخن.

القراءة مرت في طفولتي بعدة مراحل، وكانت أمي هي السبب في قفزات تطورها الأولى، فمن بعد قصص «ميكي وبطوط» الشهرية بدأت أقرأ مؤلفات وترجمات الجيب البوليسية «المغامرون الخمسة» للأستاذ «محمود سالم». ثم قرأت للدكتور «نبيل فاروق» سلسلة «ملف المستقبل» التي تنتمي لفئة الخيال العلمي، قبل أن أتصفح كتابًا وضعته أمي أمامي يومًا، بعنوان «أرواح وأشباح» للكاتب «أنيس منصور». صراحة كان الكتاب مُمتعًا لطفل في سن ١٠ سنوات، رغم ما يحمله من تفصيل لكثير الرعب، عن وقائع حقيقية مرعبة وغامضة حدثت حول العالم، مما تسبب في كوابيس مزمنة لأسابيع طويلة، نظرًا للخيال الذي دعا كل تلك الأشباح لتقيم في حمَّام بيتي. واستمر الإدمان، قرأت بعده كتاب «الذين صعدوا إلى السماء» و«الذين هبطوا من السماء»، ثم «لعنة الفراعنة»، وكانت النتيجة، هي انضمام الكائنات الفضائية ومومياوات الفراعنة وأكَلة

لحوم البشر، إلى نادي «حمَّام بيتي». يختلسون النظرات من وراء ستارة البانيو المزركشة، ويتآمرون على اختطافي وإرسالي للثقوب السوداء، أو حبسي في تابوت فرعوني ووضعي بداخل مقبرة مظلمة وسط ألف جُعران أسود. لقد كنت طِفلًا «خوّافًا» جدًّا، المقدمة الموسيقية لبرنامج «العلم والإيمان» كانت كفيلة ليطير النوم من عينَيَّ، بينما يتكفل خيالي بتحريك كل ظِل في أركان غرفة نومي، وكثيرًا ما تخيلت أن السيدات المُسنَّات في شارعنا هُن ساحرات يَسرن بلا سيقان؛ لذا كنت أطلب من أمي أن تنام بجواري، ببكاء حَار صادق، فاضطُرت المسكينة إلى تحفيزي بهدية «عربيات حديدية صغيرة» في كل ليلة أنام فيها وحدي دون خوف، حتى بلغ الاعتقاد بها يومًا أني طفل يعاني مرضًا نفسيًّا، فاصطحبتني إلى دكتور «بيومي السباعي» طبيبي الخاص منذ وُلدت، لتشرح له حالتي، «أحمد طفل خواف جدًّا يا دكتور، بيتخيل طول الوقت حاجات غريبة!»، تحدث معي الطبيب ثم ضحك ونصحها: «ما تخافيش، الولد بس خياله واسع جبتين بالنسبة لسنه» واستمر الخوف، حتى بلغت سن ١٢، حين قررت تأجير شريط فيديو قديم لفيلم من سلسلة «The Evil Dead» ثم أطفأت أنوار الشقة، مستغلًا غياب أبي وأمي، وشاهدت الفيلم كاملًا، ومن خلفي الشقة كلها بحمَّامها المليء بأصدقاء الطفولة من مومياوات ومخلوقات فضائية، وأذكر أن أذان المغرب حين ارتفع صوته - منطقة السيدة زينب مزدحمة بالمساجد - تسبب في وقوف شعر رأسي، لكني استمررت في المشاهدة، ومن بعد ذلك اليوم، انتصرت بشكل كبير على مخاوفي، وتأكدت من حدود الحائط الوهمي بين الحقيقة والخيال.

توقف عن الاستهانة بأفكارك المجنونة والتافهة ومخاوف الطفولة الساذجة من وجهة نظرك، فقد تكون هي المادة الخام والمشاعر التي ستحتاجها لكتابة روايتك أو فيلمك يومًا ما. لقد كتبت رواية «الفيل الأزرق» بإحساس طفل خائف.

سيد مراد؛ أبي، يعمل مصورًا فوتوغرافيًّا، ويمتلك استوديو، بدأ عمله سنة ١٩٧٠، بعد أن ترك مهنة الديكور التي درسها، وبطبيعة الحال شاركتُه العمل منذ المرحلة الابتدائية، علمني كيف أستقبل الناس، كيف أكتب إيصال استلام، وكيف أتكلم، دراسة كاملة لأنماط البشر وقراءة ملامحهم وسلوكهم منذ لحظة دخولهم الاستوديو، وقتها لم يكن بي شغف دخول صالة التصوير، حتى سافرنا إلى عمي الذي يعيش في الغردقة، أسبوع مصيف، وعلى الشاطئ، تلقيت لسعة قنديل بحر هائم ظننته كيس نايلون، فتقلبت على الرمال ألمًا، وجلست تحت الشمسية، أتأمل «في حقد» أبناء عمي يسبحون ويمرحون في البحر، وأقرأ، هروبًا من الألم. بعد قليل، انتبهت لوجود كاميرا أبي بجواري، Canon A1، وبالصدفة كانت سيارة عمي «فيات حمراء داكنة» مركونة تحت الشمس، والبحر من ورائها ـ في زمن لم يكن فيه الشواطئ خاصة ـ لوحة بصرية «تبدو عادية» لكنها أجبرتني أن أمسك بالكاميرا لأول مرة وألتقط صورة للسيارة، صورة واحدة، ثم أضع الكاميرا وأكمل القراءة وأنسى الأمر تمامًا. بعد أيام وحين رجعنا إلى القاهرة، بدأ أبي في تحميض فيلم الكاميرا فلاحظ الصورة، فسألني عنها، وأجبته بأنني مَن صورها، فأخبرني بأنه يرى فيها تكوينًا جيدًا جدًّا «كان يجاملني غالبًا» لكن كلامه شجعني، وبدأ شغفي بالتصوير عند

هذه النقطة. بدأت في تصوير ألعابي، خاصة العربيات الحديدية والجنود البلاستيكية الخضراء والدبابات والطيارات، فقد كنت وما زلت من مجانين المجسمات الصغيرة لأي شيء، بدءًا من الديناصورات وحتى الكواكب، أصنع مشاهد قصصية ألتقطها بكاميرا Minolta 110 صغيرة أهداها لي أبي، ثم أحمضها بنفسي في الغرفة المظلمة بالاستوديو وأطبعها وأحتفظ ببعضها حتى الآن.

تلا ذلك ممارستي للتصوير الفوتوغرافي باحتراف منذ سن الرابعة عشرة، بغزارة، أصور مناسبات، بها بشر لا ينتبهون لوجودي، أرصدهم من خلال العدسة، مما دربني على دقة الملاحظة، وسرعة تحديد اللحظة المناسبة لالتقاط الصورة، بتوقيف الزمن لكسر من الثانية على تكوين يحمل معنى، بلا حوار، وبالطبع تضاعف مصروفي، حين توسعت وبدأت في تصوير أغلفة المجلات والمنتجات، حتى الثانوية العامة، حيث رسبت ثانية وأعدت السنة، ثم التحقت بالمعهد العالي للسينما، شعبة التصوير السينمائي، أربع سنوات عملت خلالها في أفلام سينمائية كمُتدرب ومساعد مُصور، ثم التحقت بوظيفة مُصور خاص مُرافق لرئيس الجمهورية لمدة عشر سنوات، سافرت خلالها أكثر من ٣٠ دولة، ما بين أفريقيا وأمريكا وآسيا، والتقطت آلاف الصور التي عرّفتني إلى العالم الذي نعيش فيه، والثقافات المختلفة، ظروف لا تتاح بسهولة لشاب في العشرينيات، وأصبحت كل تلك التجارب بالتأكيد جزءًا من شخصيتي.

كل كاتب لديه شخصية خاصة واستثنائية، تتأثر بالمكان الذي نشأ فيه، الظروف الحياتية المحيطة، الألعاب التي لعب بها، والأماكن التي زارها، والأشخاص الذين قابلهم. لا تقاوم كل ذلك، استوعب

حقيقتك بتركيز لتصبح أفضل نسخة من نفسك، حتى تخرج بقصص مُميزة، أنت الوحيد القادر على روايتها، لأنك ببساطة الشخص الوحيد الذي شاهد تلك القصص واخترت أن تحكيها بطريقة مبتكرة، وليس أي كاتب آخر.

الهاجس المُسيطِر

لقد لاحظت منذ وقت طويل وبعد تدريس أكثر من ورشة للكتابة، أن فرصة العالَم في اكتساب كاتب جديد، ينجح في خوض مشروع الكتابة والنجاح فيه، تشبه كثيرًا فرصة صغار سلاحف الماء في الحياة. السلاحف المائية تضع حوالي مائة بيضة، تدفنها في الرمل تحت درجة حرارة مناسبة حتى تنضج صغارها وتستطيع كسر قشرة البيضة، لتخرج من الرمال وتزحف نحو المحيط الكبير. خلال تلك الرحلة «وهي أمتار قليلة» تتسلى طيور البحر والسرطانات بالْتهام الأكثر بُطئًا، أما مَن يُراوغ ويُسرع، ويُسعفه الحظ بانشغال الطيور عنه، ومن كل مائة سلحفاة، تنجح في الوصول إلى الماء خمس إلى سبع. وهكذا الراغبون في التأليف، عدد كبير منهم يتحمس لاتخاذ طريق الكتابة، لأنه يشعر بوجود موهبة بداخله، أو لأن كل مَن حوله يدفعه دفعًا لذلك بعد قراءة كلماته على وسائل التواصل، لتشجيعه معنويًا، بالإضافة إلى أن الكتابة ـ بسبب الصورة الذهنية عن الكاتب في الأفلام ـ تُعد طريقة مثيرة للحياة، حتى تأتي الحقيقة لتتولى تهشيم معنويات ضعيفي الموهبة والإرادة، وكل مَن لا تمثل له الكتابة سوى حالة مزاجية عابرة، موضة، أو ربما حالة

تنفيس عن رغبات أو عُقد مكبوتة، لينجح في النهاية عدد قليل جدًا في الوصول للاحتراف والتحقق، وهي نسبة صحية ومنطقية، مقارنة لعدد «الموهوبين حقًا» بعدد «غير الموهوبين». الكتابة قائمة على عوامل كثيرة، إحداها الموهبة، بجانب حجم التراكم الشخصي «نفسي واجتماعي وفني» بداخل الكاتب، طريقة ملاحظته للحياة، قوة الشغف ودرجة الفضول، الأسلوب الأدبي، والأهم من كل ذلك، سِن الطفل الذي يعيش بداخلك.

أيقظ الطفل الذي يعيش بداخلك

الإنسان كائن شَديد التعقيد، تتركب نفسيته ـ بخلاف جسده ـ من سلسلة تغيرات وطفرات كبيرة عبر العصور، أدى فيها التطور والتكيف دورًا كبيرًا في تشكيل عقله المُعقّد، سعيًا لإبقائه على قيد الحياة وسط المخاطر، وكان من أهم التطورات، ظهور العقل الباطن، ذلك الصوت الذي قال عنه الأقدمون إنه العفريت الذي يعيش بداخلنا، التفكير الزائد عن الحد/ Overthinking، المس الشيطاني، الجنون، ولكنه في الحقيقة، ليس إلا صوت طفل منبهر بالحياة، طفل ينمو بتوقيت يختلف عن توقيتنا الطبيعي، قد يكون أكثر سرعة أو أكثر بطئًا، أكثر تركيزًا أو أكثر تشتتًا، فقد يكون رجلًا في الثلاثين ولكن يعيش بداخله كهل في السبعين، تشعر وأنت جالس معه أنه يستعد لنهاية الحياة، وهناك كهل في الثمانين من العمر، ولكنه مَليء بالحياة، تشعر وأنت بصحبته أنك تلعب مع طفل صغير لديه شغف بالمعرفة واستعداد لخوض التجارب.

الفضول، هو ما يميزك ككاتب، إذا زهدت فيه، نتيجة لتقدم سن الطفل الذي يعيش بداخلك، فسترى الحياة عادية، رمادية، فاترة، والأخطر، ستعتبر كل ما تراه عيناك فعلًا طفوليًّا لا يستحق الانتباه، وستمل من كل سطر تكتبه، وستنتقل موجاتك للقارئ أو المتفرج، فيشعر بدوره بالملل، مثلك، وعدم الانبهار، مثلك، وستكون موضوعاتك أشبه بالمقالات التعليمية الإرشادية، مثل كتاب مدرسي ثقيل وسخيف، ألم تلحظ يومًا أن نِسَب الوفيات من بعد سن المعاش مباشرة تتضاعف؟ الإنسان ببساطة يُعطي لنفسه أمرًا أو إيحاءً بأن الطفل الذي يعيش بداخله قد صار كهلًا، وأن نهاية العمل هي نهاية الحياة، فيبدأ الجسم في التداعي والاستعداد للرحيل.

حافظ على الطفل الشغوف الشقي الذي يعيش بداخلك، فهو مَن يكتب، وهو مَن يملك الفضول الذي يحتاجه المتلقي ليشعر بروعة التجربة التي يخوضها من خلالك، فليس هناك أكثر مللًا من مُرشد سياحي أو مُقدم عرض للسيرك، فقدَ الشغف والاستمتاع بما يقدمه، نتيجة لتقدم سنه «الداخلي»، تخيل أن يشعر «ستيفن كينج» بأن الرعب غير حقيقي في ذلك العالم، أو أن تملّ «جي كي رولينج» مؤلفة سلسلة «هاري بوتر» من عالم السَّاحرية وتعتبره مجرد حكاية طفولية! بالتأكيد سيفقد العالم أجمل رواياته وأفلامه، ومؤلفيه.

معظم الكُتّاب لديهم عدد هائل من الأفكار التي يريدون كتابتها، يَحكونها بشغف في جلسات الأصدقاء أو على البحر مع أحبائهم، بعضها ينمو ويتشعب ويتحرك، بشخوصه وأحداثه، والبعض الآخر يختفي ويندثر، أو تتم مشاركته على حسابك الشخصي في Facebook فتتلقى عددًا لطيفًا من الـ Likes من أقارب وأصدقاء

«يشجعون بوعي وبدون وعي، أو ربما بدافع الملل»، فتمتلئ نفسك بالفخر، وتزهد في استكمال تجربة، فقد حصلت على الإعجاب الذي ترغب، حصلت على التصفيق.

يعيش الأطفال تجاربهم بكل حواسهم؛ فهم لا يكتفون بالسمع والرؤية، بل يُحبون لمس الأشياء وشمها. كما يُبالغ عقل الطفل «بانبهار لا إرادي» في كل مشهد يراه، فكُل شيء يصبح كبيرًا أو مخيفًا، بسبب طبيعة العالم الجديد الذي يستكشفونه، وبسبب باكورة الخبرة، فالشجر يصل إلى السماء، وكل عجائز الحي مُخيفات، وكل صوت غريب هو شبح محبوس في الغرفة المجاورة، وهو الخيال الخصب سريع الاشتعال الذي يحتاجه الكاتب بالضبط، بالإضافة إلى قدرة الطفل على تحمُّل الملل، والتي تصل إلى أدنى مستوياتها. تعلَّم أن تسأل مثل طفل يرصد حدثًا معينًا. اسأل كل الأسئلة الممكنة؛ بشغف، لماذا وكيف ومتى؟ فضول الأطفال يتيح لهم الوصول إلى استنتاجات لم يفكر بها أحد من قبل، فهم يرون العالم بمنظور مختلف، سائح منبهر من كوكب آخر، وعن طريق تداعي الخيال غير المحكوم بأي قانون، يستطيعون صُنع أفضل القصص. كن ذلك الطفل.

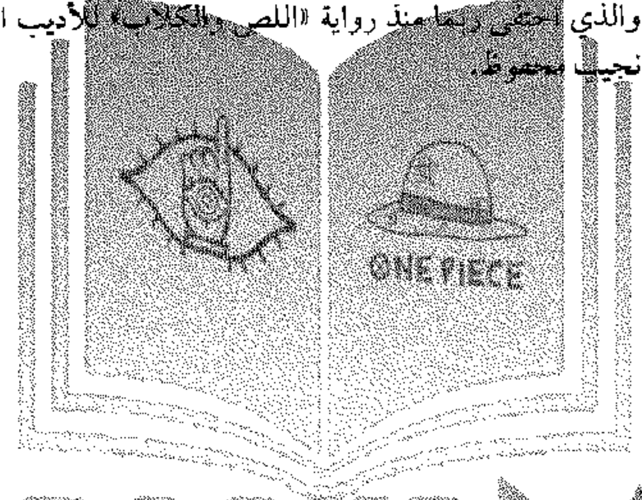


ڤيرتيجو

لقد بدأت كتابة روايتي الأولى «ڤيرتيجو» بعد زيارة لصديقي المؤلف الموسيقي «محمد ناصف» والذي اعتدت أن أزوره حيث كان يعمل عازفًا للبيانو سنة ٢٠٠٧، في مطعم «The Revolving Restaurant» بفندق «جراند حياة» الذي يطل على النيل بالقاهرة، في الدور الأربعين. مَطعم دوَّار، يتحرك ببطء لترى القاهرة من خلاله بزاوية ٣٦٠ درجة، وقد اعتدت أن أزوره كل بضعة أيام لأستمتع بجلسة الصداقة في فترات راحته من العزف، وبالمشهد المذهل من ذلك الارتفاع، وبفنجان قهوة مميز. كان يومًا من أيام فبراير الباردة، وفي ساعة متأخرة من الليل، حدث اضطراب في المطعم، حين دخل رجُلا أعمال وحاشيتهما من الحراس الشخصيين لعشاء عمل مفاجئ، فتم غلق باب المطعم حتى لا يستقبل زوارًا، وطلب مني صديقي الانتظار في بلكونة تطل على النيل لحين الانتهاء من تلك الزيارة الـVIP. كانت معي الكاميرا التي لم تفارقني يومًا، جلست في طرف بعيد ألتقط صورًا للنيل ومراكبه، وأختلس النظر بفضول «طفل» لرجُلي الأعمال، وأتخيل من حركة الشفاه ما يقولان، قبل أن يشتعل خيالي فجأة، وهو سريع الاشتعال - لأتخيل فريقًا من القتلة يخرجون من باب المصعد، لتبدأ عملية اغتيال وتبادل إطلاق نار بين الحراس، لتنتهي بمقتل كل مَن بالمطعم على يد القتلة الذين غفلوا عن الشاهد الوحيد - وهو أنا بالطبع - غير عالمين بمكاني بالبلكونة، وامتلاكي لكاميرا، ولكن للأسف ولأنني كنت أصور النيل في الليل بسرعة غالق/ Shutter، بطيئة، ظهرت الشخصيات

في الصور خيالات مُموَّهة، لا ملامح فيها، لأصبح شاهدًا وحيدًا على مذبحة فريدة من نوعها لرجُلَي أعمال «فاسدَيْن»، تلك كانت إضافتي الخيالية الأولى لقتل ملل الانتظار... كان ذلك قبل أن يربت ناصف على كتفي: «الضيوف الـ VIP رحلوا». أفقت من خيالاتي، وكان أول ما فعلت «كفعل كتابة في حياتي» أن طلبت منه ورقة صغيرة، دوَّنت فيها مشهدي الخيالي، ولم أكن وقتها أعلم أنني سأصبح كاتبًا، ولم أعلم أنني سأتعرض لتشجيع شديد، ونقد أشد... هكذا وُلِدتْ «ڤيرتيجو»؛ روايتي الأولى.

بعد تلك الليلة، لم أقاوم خيالي أو أتجاهل تلك القصة الوليدة، تحولت إلى شغف يومي، أجبرني أن أخلق بطلًا للرواية، مصور الأفراح «أحمد كمال» الذي شهد على الجريمة. خُضت معه تجربة كتابة رواية من أدب الإثارة في زمن خالٍ من نوعية ذلك الأدب، وهو عامل لم ألحظ وقتها تأثيره على شهرة الرواية بين قراء كانوا في انتظار ذلك النوع النادر من الكتابة الأدبية في الوطن العربي، والذي اختفى ربما منذ رواية «اللص والكلاب» للأديب العالمي نجيب محفوظ.



المشروع

سأواصل ذِكْر كلمة «مشروع» عمدًا، وسأكررها مِرارًا وتكرارًا. فبصفتك كاتبًا مُحترفًا، يجب أن تتعامل مع قصتك كمشروع له جدول زمني ومَعالم، وحتى مشروع به ربح وخسارة وقياسات إحصائية. مُعظم الكُتاب الجدد لا يمارسون الكتابة كوظيفة بدوام كامل، وهي حالة شائعة مع جميع الكُتاب البارزين، خاصة في مصر ودول عربية أخرى، فالكتابة وحدها ـ خصوصًا في بداياتك ـ ليست مصدرَ رزق يكفل استقرارًا ماديًّا، ولكن على الرغم من ضرورة وحتمية وجود وظيفة أخرى، فإن الالتزام الكامل بكتابتك اليومية أمر لا بد منه. تعامل مع قصتك كأي مشروع تعاقدت عليه في شركتك متعددة الجنسيات، أو الشركة التي تُديرها، أو وظيفتك الرتيبة التي تريد التخلص منها. امتلك الالتزام والقلق الذي كان لديك قبل امتحانات المدرسة الثانوية، أو الموعد النهائي لتأثيث شقتك قبل زفافك. ضع قلبك وروحك فيها، وقاوم الصوت الداخلي الذي يخبرك أنك لن تنجح لأنك لا تملك مُتسعًا من الوقت أو أنك لست مُستعدًّا بعد. أنا شخصيًّا كان لديَّ عمل مليء بالمسئوليات، يتطلب وقتًا طويلاً؛ زوجة وابنة في عمر العامين، عندما قررت كتابة أول رواية.

في تلك السنة كنت أعمل مصورًا خاصًّا لرئيس الجمهورية ـ المهنة التي تعلمت منها أكثر مما ينبغي ـ فقررت تنظيم/ ضغط وقتي، حتى يتكيف مع ممارسة الهواية الجديدة، مشروعي الروائي الأول، ويبدأ التنظيم بتخصيص كل وقت فراغ مُمل، كل وقت انتظار، أثناء العمل،

أثناء بقية اليوم، أثناء انتظار طائرة، أثناء دفع فاتورة التليفون، أثناء انتظار الطعام، كل لحظة ملل مُحتملة، إلى كتابة. أصبحت كل تلك الدقائق مساحة للكتابة أو القراءة، للتحضير، أو التأمُّل حول ما أكتب، ثم اكتشفت أن الكتابة اليومية في الصباح المبكر قبل الذهاب للعمل تناسبني أكثر، أما القراءة فتناسب الليل، ومن هنا استطعت تحديد طقوس الكتابة التي تساعدني على الإنجاز المنتظم، كان لذلك الضغط أثر على أسرتي الصغيرة ـ وما زال ـ فأوقاتهم ضاقت بوجود كاتب مبتدئ في البيت، شارد وهائم في بعض الأحيان، يكافح مزاجًا متقلبًا، فاتورة تحمَّلوها معي، لكنهم في النهاية سعدوا كثيرًا حين قرءوا ما كتبت ثم شاهدوه على شاشات السينما.

لا تتخيل أبدًا أن روتين حياتك قبل الكتابة سيستمر مثل روتين ما بعد الكتابة، فالكتابة فعل يستهلك وقتًا وجهدًا مُضاعفَيْن، ويقتل الملل، لذا عليك أن تنظم وقتك بدقة، أن تضحي بوقت الفراغ الذي ألهمك الكتابة من الأساس، وأن تُخلص في قضاء الوقت مع الكلمات والفكرة، في روتين يومي تُحدد الساعات، ومربوط بعدد كلمات أو مشاهد محددة، زاهدًا في ساعات الفراغ والتصفح المُمل الرتيب على شبكات التواصل، حتى تشعر بالإنجاز وتتجنب الإحباط.

ليس في الحياة شيء بدون مقابل، ولا أحد يخرج من أي مغامرة بكنز، دون أن يقدم أمامه قربانًا من الجهد والوقت.. وأشياء أخرى.

خلال سبع روايات وخمسة أفلام كتبتها، تعلمت تطوير مَهارة التخطيط، وتقدير أهمية «الالتزام المهني»، خصوصًا حين تُوقِّع عقدًا وتلتزم بمواعيد تسليم محددة. إن التركيز فقط على الجوانب

الفنية لإنتاج الدراما الجيدة، ليس العامل الوحيد في صنع كاتب ناجح، فقد علمني المشروع تلو المشروع كيفية الاستفادة الفعالة من الوقت واختيار الموارد المناسبة للبحث، والتوصل إلى خريطة طريق عملية تكفل الاستمرار.

عندما تستفز فكرةٌ مُخيلتَك، تسيطر عليك، وتريد تطويرها، ابدأ فورًا في رسم خريطة طريق شاملة لكيفية الوصول إلى نهايتها، فالنجاح يُمكن تحقيقه إذا أبقيت عينيك على هدف مُحدد، فإذا لم تتمكن من رؤية نهاية المسار الذي تسلكه، فستفقد الاهتمام ويضربك الملل في مقتل، ستكتب، ثم تمسح، ستبني، ثم تهدم، كمهندس لا يملك رؤية، ولا يعلم أيبني بناية أم غواصة نووية، ليصيبك الإحباط الذي يختلط عليك مع مصطلح Writer's Block، ثم تخرج عن الطريق أسرع مما تتخيل، وقد قتلك الملل. قرر ما تريد كتابته، ولمَن تريد الكتابة؟ ومتى تريد أن يقرأ هؤلاء الأشخاص ما كتبته؟ سواء كنت تريد كتابة رواية أو سيناريو، ما هو النوع الذي تريد تقديمه للجمهور؟ مَن هم جمهورك المستهدف؟ هل تريد أن تكون فنانًا يتنافس القراء على كتابك فوق الرفوف، أم تريد مخاطبة القراء المُحنكين فقط؟ في أي مكان تريد أن ترى كتابك في المكتبات؟ والسؤال الأكثر غموضًا: متى ستكون جاهزًا لعرض السيناريو الخاص بك على شركات الإنتاج؟

إذا كنت تقوم ببناء ناطحة سحاب مكونة من مائة طابق، فذلك يختلف بالتأكيد عن بناء منزل صغير من طابق أرضي في مزرعة، ستكون لديك خطة مختلفة لكل مشروع، ومستوى وعي مختلف، ورسم هندسي مختلف. الدافع الوحيد الذي سيجعلك تستمر

في الكتابة هو رؤية هدف، نهاية الطريق. حين تحدد سفرك للإسكندرية مثلًا، وأنت لا تراها من مكانك، ولا يكشفها ضوء كشافات سيارتك، فأنت تحدد مكانها بجهاز الـ GPS وتطمئن لعبورك بوابة الطريق الصحراوي، قبل أن تقابل علامات محددة في الطريق، تطمئنك بأنك على الطريق الصحيح.

ستواجهك إحباطات، أبسطها آراء كُل مَن يَرميك بكلمة انتقاد لفكرة الكتابة ـ وهم الألطف بالمناسبة ـ وستقابل كذلك مَن يمدحك من أصدقاء Facebook المُجاملين «بدون تمييز» وهم القادرون على نفخ بالون الثقة بداخلك حتى تنفجر، ولكن الأخطر من كل هؤلاء، هو أنت، فأنت وهرموناتك ومزاجك المتقلب وترددُّك، وتسرُّعك في الكتابة، راكضًا مثل أرنب يفر من ضارٍ مفترس، قادرون على إنهاء مشروع روائي أو سيناريست كبير قادم للسوق. اعلم أنْ لا أحد ينتظر ما تكتب، ولا شيء ستخسره بسبب محاولة الكتابة، بل ستخسر كل شيء إن كان بداخلك كاتب ماهر قبل أن تتولى أنت إحباطه ودفنه حيًا بالملل. إذ أصعب ما ستواجهه هو الملل، التشتت عن الكتابة، والتشتت «في» الكتابة، والتشكك، في قدراتك الذاتية، كما ستواجه مقاومة شديدة في الجلوس لساعات طويلة أمام الورق الفارغ، وإدمان متابعة مواقع التواصل الاجتماعي، ذلك المخدر اللذيذ الذي يعطيك صورة مشوهة عن العالَم، ولن تنتهي تلك المشكلة حتى تفهم أن ما تقوم به قد يُغير مجرى حياتك، وعليك أن تعامله باهتمام وأولوية قصوى، وروتين يومي من الكتابة وليس روتين مُمل. روتين لا يختلف عن روتين لاعبي الأولمبياد في التحضير للبطولة، فالتصميم والانتظام

والتخطيط هم سبل النجاة من الإحباط والملل الذي يصيبك في بداية كل مشروع ناجح.

قاعدة الوقت

لا تتوقع أنه سيكون من السهل أن تصبح كاتبًا؛ سيكون عليك التضحية بالعديد من الأشياء للالتزام بالوقت المحدد وإكمال ما تكتبه. بدون المواعيد النهائية، «Deadlines» التي تحددها لنفسك، لن تصبح الكتابة أبدًا إحدى أولوياتك. التسويف سيكون خيارًا سهلًا، والملل سيتولى دفة القيادة. أذكر أنني وضعت لنفسي جدولًا زمنيًّا قاسيًا لتنفيذ روايتي السابعة «الوكاندة بير الوطاويط» لكي تصدر مع نهاية الحَجْر الصحي وقت انتشار فيروس Covid 19، لذلك قررت كتابة «كوتا» يومية ثابتة، ألف كلمة، كل يوم، حتى أستطيع إنهاء الكتاب في الوقت المناسب، وعدم القيام من فوق الكرسي قبل استكمال عدد الكلمات المطلوب، ومراجعة ما كتبت ليلًا. في الربع الأخير من الرواية أصبحت أكتب في اليوم ثلاثة آلاف كلمة، لأن الأحداث باتت أكثر ترابطًا والشخصيات أصبحوا أصدقاء شخصيين، أكتب عنهم بانتظام واندماج وتركيز دفعني دفعًا لإنهاء الرواية. سيكون الالتزام بجدول زمني هو المقياس الحقيقي لمستوى التزامك وتفانيك في الكتابة. وأخيرًا، تخلص من أسطورة عدم وجود وقت كافٍ، إذا كنت تريد الكتابة فستخصص الوقت بكل الطرق، وستضحي بوقت فراغ لذيذ تقضيه في «اللاشيء المُمل». الفكرة بدون جدول زمني هي مجرد دخان في الهواء!

كنت أتحدث ذات مرة مع صديق ألماني يعمل في شركة «مرسيدس بنز» العريقة، فتطرق الحديث إلى قيمة التخطيط في الثقافة الألمانية، وكيف لاحظ أن العديد من الناس في ثقافة الشرق الأوسط خاصة، يُهملون قيمة التخطيط لمشاريعهم قبل القيام بها، ونوّه، بأن التخطيط في مصنع «مرسيدس» لصنع سيارة متقنة، يستحوذ على نسبة ٨٠٪ من الوقت المخصص للمشروع، ثم ٢٠٪ من الوقت، يتم تخصيصه للتنفيذ الفعلي على أرض الواقع.

كم مرة قفزت «بفهلوة» سريعة إلى الكتابة، لأنك تعتقد أن التخطيط «في فن الحكي» هو مضيعة للوقت؟ لا بأس في قضاء وقت طويل في التخطيط لقصتك، كما هو الحال في تخصيص الوقت الكافي للتنفيذ. التخطيط والبحث هما جزء من الكتابة، وجزء من الخطة، وليس فقط مرحلة إحماء بلا جدوى. مرة أخرى، يجب أن تتطابق خريطة الطريق وخطتك مع هدفك النهائي. اسأل نفسك: هل أريد الجودة أم الكمية؟ أنا شخصيًا أخترت إخراج ما لا يزيد عن سبع روايات وخمسة أفلام في آخر ١٥ عامًا، بمتوسط رواية كل عامين، وأذكر الخطوات التي اتخذتها قبل البدء في كتابة كل مسودة أولى، والتي تمتد لثلاثة أشهر من التحضير المكثف والقراءة البحثية ومعاينة أماكن الأحداث وتعلم مهارات البطل وإتقانها.

أثناء كتابة روايتي الثانية «تراب الماس» ومن بعد قراءتي لمجلدات دراسية في «الطب الجنائي» قررت زيارة مبنى المشرحة لسؤال أحد أطباء التشريح عن كيفية تحلُّل جسم الإنسان في حامض «كبريتيك مُركَّز» وهو ما استخدمه البطل مع جثة إحدى شخصيات

الرواية. كذلك زُرت مبنى ٨ غرب في مستشفى الأمراض العقلية، والذي دارت فيه أحداث رواية «الفيل الأزرق» لأكثر من مرة، حتى أتعايش مع فكرة التحقيقات النفسية للمتهمين جنائيًّا. كذلك اشتريت كتبًا نادرة في السحر الأسود، تعلمت من خلالها «طريقة وصياغة» طلاسم السحر، وتعلمت «لغة الجسد» ولعبة «البوكر» وعلم «الجِفْر» من أجل شخصية د. يحيى راشد بطل «الفيل الأزرق». أما رواية «أرض الإله» فتعلمت من أجل بطلها الكاهن المصري القديم «كاي» قيافة/ اتباع الأثر «علم تقصي خطوات الأقدام في رمال الصحراء» وعلم «الفِراسة» و«قراءة الكف»، والأهم من كل ذلك درست تاريخ مصر القديمة الأساسي، والنظريات المتطورة، المُغايرة للتاريخ التقليدي، والمبنية على أحدث الاكتشافات، وهو ما مثَّل لي نقلة نوعية في فهمي لتلك الحضارة. كما خُضت من أجل رواية «موسم صيد الغزلان» تجربة الرجوع للحيوات السابقة «Past life regression»، عن طريق تقنية تُوفِّر الوصول لموجة «ألفا» العقلية، والتي تلغي عمل التفكير والخيالات، مما أثار مُخيلتي بذكريات لم أقابلها، حتى أتعايش وأندمج في تجربة «نديم» بطل الرواية والتي زار خلالها ثلاثة أزمنة بشخصيات مختلفة، واخترت من بين الحيوات التي صادفتها خلال تجربتي «قصة الحاوي» فأضفتها في سياق أحداث الرواية.

في النهاية، إذا أجريتَ بحثًا مناسبًا لتوضيح قصتك قبل البدء في الكتابة، إذا اندمجتَ وخُضتَ التجربة قدر استطاعتك، إذا حفرتَ في مكانٍ لم يصل إليه القارئ، فستقتل الملل من فكرتك التي لا تنمو ولا تتحرك، وستؤسس لقاعدة قوية تفيد القصة والأبطال

والأحداث، وستكتب تفاصيل فريدة يُصدقها القارئ، يتوحد معها، ويندهش من وجودها في ذلك العالم، فتكسر ملل حياته الرتيبة.

صفحتك الأولى

قد تكون هذه واحدة من أكثر المراحل إثارة بالنسبة للكاتب. المرحلة التي تكون فيها على وشك وضع قصة تشغلك وتطاردك، على الورق. هذه المرحلة لها تحدٍّ خاص، سواء كنت ستكتب رواية أو سيناريو، وسنتحدث عن الأشكال المختلفة لكل منها في فصل قادم، كما سنتحدث كذلك عن رمال البحث المتحركة، والتي راح ضحيتها نصف كُتاب العالم الباحثين عن القصة المثالية. مهما كان ما ستكتبه، حاول الاستمتاع به، حاول أن تحبه، بل يجب أن تحبه، حتى يحبه المشاهد والقارئ، أحب الشخصيات التي تقوم بصنعها، الشخصيات الشريرة قبل شخصياتك الطيبة (مفيش حد طيب!)، واكتب ما سيحدث في قصتك بإثارة وكُن فضوليًّا، أكثر من القارئ، حتى تعرف كيف تُشبعه، بل عليك في كل لحظة أن تكتب بروح قارئ متشوق، حتى تعلم احتياجاته الدرامية. كما أنك مُطالَب بالتعرف على شخصياتك، كأنهم من لحم ودم، والتوحد معهم بشكل كبير حتى تصل إلى فهم دوافعهم وردود أفعالهم بشكل كافٍ للكتابة عنهم بدون مجهود، وهو ما ستعلمه في تجربة كتابة «ملف الشخصيات». إن علاقتي مع شخصياتي هي أقرب للمَسِّ الشيطاني، أقوم فيها بدور الشيطان الذي يرتدي الشخصيات مثل القفاز ويتعامل بهم بحرية، فهم أقرب أصدقائي، أقابلهم في كل ركن بالبيت، يُفضفضون لي بالأسرار، وأحيانًا تفاجئني

ردود أفعالهم. بعضهم شرس ويجب معاملته بحرص، وبعضهم يساعدني في لحظة ضعف، أفكر فيهم في كل وقت وأتخيلهم في كل موقف يتعرضون له، وأحرص تمامًا أن يكونوا «استثنائيين» مهما كانوا تقليديين وأقرب للواقع، ثم أربطهم بقصتي عن طريق تشكيلهم بطريقة تُلائم القصة، شرط أن يكونوا على طرف النقيض مما يواجهونه من أحداث، بمعنى أن يواجه أبطالي أسوأ مخاوفهم خلال رحلتهم، وإن كان يجب أن يتميزوا بصفات تؤهلهم لخوض تلك التجربة بطريقة مثيرة وممتعة للمتلقي. على سبيل المثال، شخصية «نديم» المُلحِد في رواية «موسم صيد الغزلان» يواجه خلال الأحداث تجربة روحانية بحتة، تختبر قناعاته بعدم وجود إله، عن طريق الأحلام المستقبلية، التي «تتحدى» منطقه في عدم وجود إله. كذلك «طه الزهار»، الصيدلي الخجول المُسالِم وبطل رواية «تراب الماس»، يكتشف أن أباه القعيد «قاتل مُتسلسِل»، ويواجه ضابطًا قاسيًا يضطره لارتكاب جريمة. أما د. يحيى راشد الطبيب النفسي في رواية «الفيل الأزرق» فقد واجه ماردًا من الجن ساكنًا في جسد صديقه. «المَس الشيطاني عالم يخالف قواعد العلم الذي درسه دكتور يحيى واقتنع به!».

في هذه المرحلة من التحضير، قد تقوم بتغيير بعض التفاصيل، وقد تفقد الإثارة في منتصف الطريق، وتستمر في تعديل بعض الأجزاء، وتشعر بالملل من هذه العملية المكلفة معنويًا. في كل مرة تنخفض فيها طاقتك أو تشعر بتوقف الماكينة الإبداعية بداخلك، تذكَّر الهدف الذي حددته من البداية والوقت الذي قضيته، تذكَّر أن كل شيء قد يبدو مستحيلًا حتى يتم تحقيقه.

مكافأة

أن تكون كاتبًا يعطي الانطباع بالعزلة والالتزام الوظيفي، حتى تنشر عملك أو تصوره فيلمًا وتبدأ في تلقِّي نقد وتقدير المشاهدين والقُراء. أثناء رحلة الكتابة، تكون بمفردك في معظم الأوقات، وعندما تنتهي من قراءة مرجع كبير، تكون وحيدًا، وحين تتغلب على تحدٍّ في حبكتك، تكون وحيدًا، وعندما تقضي عطلة نهاية الأسبوع في المنزل لتنتهي من خمسة آلاف كلمة، فأنت وحيد أيضًا. لا تكن وحيدًا، حتى لو كانت طبيعة عملك هي أن تكون بمفردك. تعلَّم أن تكافئ نفسك وتحتفل بإنجازاتك الصغيرة خلال رحلتك في الكتابة، حتى لا يضرب الملل قلبك وعقلك. في كل مرة، كافئ نفسك بمُحفِّز نفسي أو معنوي يرضيك، حتى تحصل على أكبر مكافأة بعد إكمال عملك. اخرج في مكان تُفضّله، اشترِ لنفسك شيئًا تريده، تناول وجبة لذيذة، أو شارك ما تنتهي إليه مع «دائرة الدعم» الخاصة بك والتي سنتحدث عنها بعد قليل. أنا في العادة [illegible] في مشروع [illegible] لذا تعلمت كيفية ربط المكافأة [illegible] «ميكانيزم» يشبه دوران [illegible] فأنا أضع لنفسي معدل ألف كلمة كل يوم [illegible] وأكافئ نفسي بالسفر في نهاية الشهر إذا أنجزت [illegible] من الكلمات، حتى أشحن طاقتي [illegible] التالية.

بصفتك كاتبًا، فأنت مدير نفسك، لذا لا تنسَ أبدًا تقدير إنجازك.

دائرة الدعم

يُشير مصطلح «دائرة الدعم الاجتماعي» إلى شبكة من الأشخاص ـ محترفين/ أصدقاء/ عائلة ـ الذي يمكن اللجوء إليهم للحصول على الدعم العاطفي والعملي والنفسي. فقد أظهرت الأبحاث الاجتماعية والبيولوجية طبقًا لآراء عالِم الحيوان والسلوك ديزموند موريس/ Desmond Morris في كتابه «حديقة الحيوان البشرية/ The Human Zoo» الصادر سنة ١٩٦٩ أن الإنسان كائن لا يُفضل العيش وحيدًا، بل وله مُعدل صحي لشبكة العلاقات من حوله؛ يرتبط بعدد أفراد القبائل الإنسانية، وهي الوحدة الأقدم والأشد تماسكًا للتجمعات البشرية عبر التاريخ، والتي لا يتخطى عدد أفرادها ١٥٠ شخصًا، عدد سحري يشبه تجربة الإقامة في بناية من اثني عشر طابقًا، مما يسمح للإنسان بمعرفة جيرانه بشكل شخصي، كأنهم قبيلة واحدة، يظهر أثرها بوضوح في انخفاض عدد الجرائم بالمجتمعات قليلة الكثافة السكانية، مثل الواحات في غرب مصر والنوبة في الجنوب، حيث من الصعوبة أن يرتكب فرد جريمة ضد أحد أقرانه الذي تربى معهم، فهم يعرفون بعضهم البعض بالاسم والملامح ودرجات القرابة.

هناك فوائد هائلة في وجود شبكة للعلاقات الداعمة حول كل فرد، وخاصة الكاتب، فالذين يملكونها يتمتعون بصحة أفضل وحياة أطول، ويبلغون رفاهية أعلى في المستوى الاجتماعي، والأهم، يسود لديهم الثبات النفسي، ويزول عنهم القلق الاجتماعي المزمن. يُمكن للأصدقاء والأحباء أن يَجعلوك أكثر مرونة في أوقات التوتر،

الانتكاسات والخسارة، والأهم، في أوقات الكتابة، تلك الفترة المليئة بالشك والتي يتعرض الكاتب فيها لموجات عاتية من الملل، ستحتاج خلالها إلى كل دعم ومساندة وتشجيع ونقد إيجابي، وأحيانًا... تدليل. فالكاتب يجرب ويخوض رحلات عقلية بين الواقع والخيال، والاندماج في الخيال ثم الخروج منه، يشبه كثيرًا الصعود للفضاء والعودة للأرض ثانية، لا يجب أن يحدث بسرعة، فمخك في حالة تشغيل للفص الأيمن فقط، النصف الأكثر جنونًا، الأكثر حرية وإبداعًا، النصف الذي يصنع التنانين والغيلان وقصص الحب المعقدة، لذا فتشغيله وإطفاؤه يشبه معادلة غرفة الضغط بين الفضاء والأرض، لا يتم ذلك بضغطة زِر، بل يحتاج إلى تدريب شاق لمسارات العقل والعاطفة، حتى تمر رحلة الكتابة دون أن تفقد عقلك، دون أن تستحوذ عليك شخصية أو تسيطر على حياتك أحداث جريمة قتل ارتكبها أحد أبطالك، وهو ما توفره شركة التأمين التي تُدعى «دائرة الدعم» والتي تفهم طبيعتك والاضطراب العاطفي الذي تمر به أحيانًا، وتستطيع أن تحتويك في أصعب أوقات الكتابة.. أوقات الملل.

بعض الأشخاص من ذوي المواهب الإبداعية أو التذوق الفني؛ حسَّاسون تجاه النقد، والبعض الآخر هم من الساعين للكمال الذين يغرقون في رحلات البحث المضطربة لسنوات وسنوات، قبل بدء مشروعهم الأول. وفي العادة ينجذب الكُتاب في بداياتهم إلى مَجموعة مُعينة من الأشخاص، الذين يعرفون أنهم سيشيدون بعملهم، ويُطبِّلون على طبلة كبيرة من أجلهم، فمهما كان ما ستكتبه فستحب والدتك «مقدمًا» كل كلمة فيه! وذلك لا يعني أن تستغني

عن رأيها إن كانت قارئة عتيدة، ولكن احذر المجاملات القاتلة التي قد تؤدي إلى فقدانك البوصلة السليمة في طريق عملك. النقطة المهمة، هي كيفية استخدامهم لصالح مهنتك ككاتب. كيف تُجبرك «مقاومة النقد» أن تحارب أكثر من أجل فكرتك، وتفعل كل ما بوسعك لكتابة أفضل نسخة منها؟ وكيف يدفعك «السَّعي للكمال» إلى كتابة تفاصيل لم يعثر عليها كاتب آخر، أو حتى فكَّرَ في كتابتها؟ كيف يَمنحك دعمُ عائلتك وأصدقائك رؤيةً أفضل بدلًا من توسيع المنطقة العمياء في مُخك؟

دائرة الدعم تتكون من عائلتك، أصدقائك، مُعجبيك، أو حتى كُتَّاب آخرين يشاركونك نفس الاهتمام والمهنة، تستمر هذه الدائرة في التوسع والتطور والانتقاء كلما تقدمت في حياتك المهنية. وعادةً ما يكون أول الأشخاص الذين لديك الشجاعة لعرض كتاباتك أمامهم هم أفراد عائلتك. ابدأ بأفراد عائلتك حتى لو كانوا في بعض الأحيان مُتحيزين لما تكتبه، لكنهم بالتأكيد يمثلون «منطقة آمنة» للتحدث معهم حول قصتك وشخصياتك دون هدمك أو تكسير مجاديفك.

القارئة العتيدة

في بداية حياتي ككاتب تمثّلت دائرة الدعم حولي في عدة أشخاص مقربين، تولى كل منهم مساندتي بطريقة مختلفة؛ وأذكر في البداية أمي؛ فاطمة، فهي أول مَن شجعني على القراءة منذ وعيت على الدنيا، ورسَّخ لديَّ تلك الهواية التي أصبحت عادة

يومية، ثم إدمانًا حقيقيًا، فمشاهدتي لها في كل يوم منذ طفولتي وهي تُطالِع مقالًا في جريدة، تقرأ كتابًا أو رواية، حديثها المستمر عن كاتب أو كتاب، واصطحابي سنويًّا في رحلة لمعرض الكتاب، لتتحول كل مكتسبات نجاحي - في الدراسة وأعياد ميلادي - وربما مرورنا الروتيني أمام إحدى المكتبات، إلى هدايا من الكتب والروايات. ذلك الإلحاح المعرفي، الحِصار الثقافي الذي صار مع الوقت «سلوكًا طبيعيًّا/ Norm» لم أعد أفكر فيه أو أتخيل روتينًا غيره. وحتى في ذروة فترات المراهقة التي جذبني فيها العالم الخارجي برحلاته واستكشافاته وشتتني عن القراءة، ما لبثتُ أن عُدت بكامل إرادتي لما تربيت عليه وتعودت عليه، روتين القراءة اليومية. وبالطبع كانت أمي أول جمهوري، وأول مَن اطلع على عدة ورقات من روايتي الأولى «ڤيرتيجو»، وأول مَن اندهشَتْ وصفقَتْ وحثَّتني على الاستمرار، قبل أن تتحول مع الأيام إلى أكبر مُورِّد لمصادر البحث، فما إن تسمع عن فكرة أُحضِّر لها؛ عن المصريين القدماء في روايتي «أرض الإله» أو شيء من تاريخ ثورة «١٩١٩» في روايتي الرابعة، حتى تجوب المكتبات لتجمع كل ما يتحدث عن تلك الفترة، وكثيرًا ما عثرت على أفكار جديدة بسببها، بالإضافة للمكالمة اليومية في الليل: «ها! كتبت قد إيه النهار ده؟».

وجود مكتبة بحجم مكتبة الإسكندرية في بيتك؛ لن يجعل من طفلكَ قارئًا، فالطفل يقلد سلوك أبيه أو أمه، فإن كانت الكتبُ ديكورًا فوق الرفوف لإبهار الضيوف، فستصبح القراءةُ كذلك، كماليات لا قيمة لها.

حكايات أبي

لو لم يكن أبي مُصوِّرًا، لكان مُحققًا ينافس «شرلوك هولمز»، فشغفه بالبحث والتقصي، وفهم سلوك البشر بسبب عمله منذ سن التاسعة في أكثر من مهنة، والاحتكاك بمختلف الأنماط، بالإضافة لموهبة الإصغاء باهتمام شديد لحكايات الناس العجيبة، وتسجيله الدقيق لنوادر وقصص الأجيال الماضية، كان الوقودَ الأساسي للكثير من الشخصيات التي كتبتها. شخصية «حسين الزهار» في رواية «تراب الماس»، والجد «حنفي» صاحب مصنع تقطير الورد، استوحيتُهما من حكايات أبي عن جدي «مراد»، والذي كان يعمل بنفس المهنة، مرورًا بشخصية مُصور الأفراح «أحمد كمال» في رواية «ڤيرتيجو»، وصديقه واسع الخيال «جودة»، وغيرها من القصص الإنسانية في عالم الخمسينيات، في القاهرة التي لم ترَها عيناي، والتي اصطحبني فيها عبر حكاياته الشيقة حول تلك الفترة، حتى سِرت في شوارعها واشتممت روائح البشر والطعام الشعبي، وسمعت أصوات النميمة في المطاعم العتيقة، والأهم، قدرته على رصد منحنى خط سير البشر الحتمي، من رحلة الصعود إلى القمة، وحتى الهبوط للنهاية المحتومة، وسِر «الفوتوغرافيا» الذي حقنه تحت جلدي منذ صغري، فهو أول مَن أعطاني كاميرا، وأول مَن علمني الإحساس بالتكوين واللون والظل والنور، وانتقاء أفضل زاوية للتصوير، كما علَّمني أن أثق في نفسي وسط الناس وأنا ألتقط الصورة: كيف أسرق من الزمن لحظة! وكيف أنتقي ما يستحق أن يوضع في إطار الصورة ليخلق معنى يعيش ويؤثر! أبي لم يقرأ لي مسودة أولى، لكنه يقرأ روايتي

حين تنتهي، ببطء وتركيز، قبل أن يتذكر حادثة ما أو شخصية قابلها، قد تصبح وحيًا لشخصية جديدة أكتبها.

الدعم النفسي للكاتب لا يكون عبر قُرَّاء يُقيّمون عمله فقط، فقد تكون التجربةُ الإنسانية والاحتكاك بالحياة، وقوة الملاحظة أهمَّ بكثير من قراءة كتاب.

ماذا ستخسر؟

في يناير من عام ٢٠٠٧، وقبل أن أتم الثلاثين، كنت قد توصلت لقناعة تفيد بأن مَا يحدث بداخلي من اضطراب في الأفكار وارتفاع لأصوات عقلي الباطن مَصدره تكرار روتيني اليومي في عملي كمُصوِّر، أو بداية مرض نفسي لا أعلم حدوده، أو ربما رغبة صادقة في خروج شحنة فنية احتقنت في صدري نتيجة تَراكُم للخيالات التي اعتادت مصاحبتي منذ طفولتي. كانت الوسيلة الوحيدة لاحتوائي في ذلك الوقت، هي وجود شخص يتحمل نوبات حيرتي المتزايدة، غضبي من الأسئلة التي لا إجابة لها، وأذن صبورة تسمع لما يعتمل في صدري، وكانت تلك مُهمة «شريس».

كان العام الثاني لزواجي من شريس، رأتني حين زُرت مطعم The Revolving والذي دارت فيه أحداث روايتي الأولى «فيرتيجو»، وأذكر يومها أنني عُدتُ للبيت ليلًا فحكيت لها عن تخيُّلي لحادث اغتيال في ذلك المطعم، وعرضت عليها السطور التي كتبتها. كانت معتادة منذ تعرفنا على سماع قصصي المُبالَغ فيها، تُصغي وتتفاعل معها، نضحك وننسى، لكنها في ذلك اليوم نفخت في النار نفخة غير محسوبة: «لمَ لا تكتب؟»، فأجبتها بأنه

مجرد موقف عابر، وقبل أن أخرج من المطبخ، بدأت الأفكار في التداعي. أمسكت ورقة وقلمًا وكتبت أربع صفحات لم أكن أعرف وقتها أنها «مُعالَجة درامية» لرواية «ڤيرتيجو». بعدها بأيام قررت عرضها على مخرج زميلي في معهد السينما، وأخبرته أنها نواة لسيناريو من نوعية التشويق والجريمة. وضع الورقات في حقيبته الجلدية السوداء، ووعدني بالقراءة ثم الرد. بعد أسبوعين أجابني: «مراد، أنتَ لست كاتبًا، ولا تملك موهبة، لا تُضيع وقتك في السعي وراء حلم لن تناله، التزم بالتصوير السينمائي؛ دراستك ومهنتك الأصلية، وقد أجد لك فرصة كمُساعد مُصوِّر في فيلم سينمائي يُعيدك للسينما بعد غياب خمس سنوات». يومها فتحتْ شيرين باب الشقة لتجد «حبيبًا مجروحًا يشكو غدر الزمان!»، جلستُ على الأرض وحكيت لها ما حدث في كدَر رهيب، يأس ومرارة لم أعهدهما من قبل. وما كان منها إلا أن قالت كلماتها التي لم أنسها يومًا: «دعك من رأيه، واكتب رواية، ماذا ستخسر؟ لن يُشير إليك الناسُ في الشارع ويقولون "اللي ما يعرفش يكتب أهه!"، أنا مؤمنة بك، وبقُدرتك على الكتابة». وكان أن بدأتُ اليوم التالي في الكتابة، ولمدة ستة أشهر، بلا توقُّف، حتى أنهيت مسودتي الأولى من رواية ڤيرتيجو، وذهبت بها للدار «ميريت» للنشر، وبعد أسبوعين، تلقيت مُوافقة بالنشر.

تلا تلك الحادثة ـ التي غيَّرت مجرى حياتي ـ صمود شيرين لستين أخرى، مع كائن صعب المراس، ليس لحياته روتين غير القراءة المكثفة والشرود الهوائي المَرَضي، وتقلُّب المزاج، كتبت على بُعد أمتار منها سبع روايات وخمسة أفلام، تحمَّلتني، وقرأتْ

مسوداتي الأولى بشغف، ومقالات الهجوم العنيف والمدح المُبالَغ، وبعد مرور السنين، ضحكنا ضحك طفلين معًا، وعدَونا فسبقنا ظِلّنا.

قد يتطلب الأمرُ «كلمة» لدفع رجلٍ يائس أن يكتب آلاف الكلمات!

المرآة الحقيقية

في الملاهي، كنت من مُدمني بيت المرايات، أتجول فيه بشغف لأشاهدِ انعكاسًا مثيرًا لرأسٍ تضخّم، جسد استطال، أو عضلات برزت دون تمرينات. مرايات مثيرة للضحك، للخيال، لكنها لا تصلح لعكس الحقيقة التي نحتاجها أثناء الكتابة... تلك كانت مهمة «مي مراد»، شقيقتي الصغرى التي اعتدت أن أحيك لها المقالب في طفولتنا. كم أقنعتُها بتسليمي مصروفَها بُغية الادخار لشراء لعبة مشتركة؛ قبل أن أُفاجئها بأني اشتريت لعبة ذكورية! وكم قصصت عليها من قصص مرعبة ـ أثناء غياب أمي ـ وأقنعتها بأنها حقيقة، حتى بكت! وكم أرسلت لها من مسودات روايات وسيناريوهات أفلام لتقرأها فلا تبدي رأيًا متسرعًا ـ ألح في استقباله دائمًا ـ حتى تنتهي من القراءة، فتحضني بابتسامتها المعهودة: مبروك يا... ـ اسمي الثلاثي لن أذكره في ذلك الكتاب! ـ ثم تخبرني بأن النص أعجبها أو لم يعجبها، في الحالتين، تخبرني بالسبب. بلا مُجاملة، وبلا مواراة، تبدي رأيًا متزنًا، كأنها تُفكك وتُحلل رواية أو سيناريو لكاتب لا تعرفه، حتى استحقت أن تُصبح من أهم أعضاء لجنة قراءتي الأولى، والتي أقيسُ عليهم إحساس الجمهور الذي لن يُجاملني؛ الجمهور الحقيقي.

دقِّق في اختيارك لأفراد لجنة القراءة التي تُقيِّم عَملك، كلما كانت مُحايدة، قادرة على التقييم دون مُجامَلة عمياء، وكلما امتلَكَتْ من عُمق التجربة وتنوُّع مصادر الفهم والاستيعاب؛ استطعتَ أن تفهم عملك وتتأكد من رد فعله على الجمهور.

مروان حامد

في عام ٢٠٠٦، ذهبتُ لمشاهدة فيلمه الطويل الأول «عمارة يعقوبيان». أذكر وقتها انبهاري بصورته السينمائية، الإيقاع، وتوجيه الممثل، وأذكر أن إحساسًا عجيبًا راودني «سأعمل مع ذلك المخرج يومًا» ولم أكن وقتها أفكر في الكتابة! وكانت المفاجأة، بعد أيام، قابلت زميلًا بمعهد السينما وحكيت له عن إعجابي بالفيلم وبمروان حامد، فأخبرني: «لقد كان يسبقنا بدفعتين في معهد السينما»، بمعنى أننا عشنا عامين في المعهد دون أن نلتقي! ومرت أربع سنوات أخرى، ومن بعد صدور روايتي الثانية «تراب الماس» تلقيت اتصالًا من شركة إنتاج عرضت فيه شراء حقوق رواية «تراب الماس» لتحويلها إلى فيلم، وحين ذهبت للميعاد المُحدد، وجدت مروان بانتظاري! تعارفنا وتآلفنا دون مجهود، فالخلفية الدراسية واحدة. وقعت العقد وقبل أن أرحل أخبرتُه بمدى سعادتي واطمئناني على روايتي بين يديه، وأوصيته بالسيناريو والذي توقعت أن يكتبه والده السيناريست العملاق أ. وحيد حامد كما كتب رواية «عمارة يعقوبيان» للسينما.

بعد يومين، وبالتحديد في ٧ مايو ٢٠١٠، تلقيت اتصالًا من مروان، أخبرني فيه أنه يريدني أن أتولى كتابة سيناريو «تراب الماس»!

ألجمتني المفاجأة، وسألته عن السبب، فأخبرني بأنه يجد في أسلوبي الروائي صورة بصرية، وأن الحوار عندي حقيقي وقصير، أقرب للسينما، طلبت منه مُهلة للتفكير، ولم أفكر حقيقة، بل بحثت عن كتاب في فن السيناريو وتصفحته، قررت القفز ثم البحث عن باراشوت، في ذلك اليوم، دفعني مروان حامد دفعًا، لأن أصبح السيناريست الذي يكتب ذلك الكتاب.

لقد تعلمت منه الكثير، فكواليس كتابة الرواية تختلف اختلافًا جذريًا عن فن السينما، تلك «الصناعة» التي تتطلب جرأة، ورؤية شاملة، وحسابات إنتاجية دقيقة، لأنها ترتبط بجمهور يُعَد بالملايين، ومحكومة بميزانيات، ومليئة بالمجازفات بسبب انعدام القدرة الكاملة على التنبؤ بمعايير ومزاج المتلقي في أي مكان بالعالم. مروان حامد فتح تلك الأبواب أمامي، بدون حدود، وحرص على أن أفهم كيف تُدار الصناعة من الداخل، وكيف يتحول الورق إلى صورة وحوار وحركة، الإيقاع، الزمن الفيلمي، إدارة المُمثل، الإنتاج، وحتى تصنيع الجرافيك، والأهم من كل ذلك، هي جلساتنا المثمرة حول السيناريو، عصف ذهني/ Brainstorming، عنيف ومرهق، يستند إلى منهج علمي، تعلمناه معًا في سنة ٢٠١٢، نلتزم به ونحرص على تحديثه كل يوم، في عالم جديد أصبح للمنصات فيه دور بارز.

أنا ومروان لم ننفذ فيلم «تراب الماس» سنة ٢٠١٠، لظروف إنتاجية خارجة عن إرادتنا، وكانت النتيجة، أن انهمكتُ في كتابة روايتي الثالثة «الفيل الأزرق»، وعرضتها على مروان ليس كمخرج، ولكن كأحد أفراد لجنة القراءة التي تُقيِّم عملي قبل النزول، وكُلي يقين بأن تلك الرواية لا تصلح للسينما، فهي تتطلب تصميم

جرافيك مكلفًا وغير معهود في السينما المصرية! بعد أربعة أيام، طلب مروان لقاء، ولم يفصح عن السبب، فقط قال: «سأخبرك برأيي في الرواية». توقعت أن يشكو من الملل في قراءة الرواية، أو ينصحني بمراجعتها، لكنه أخبرني بأنه يريد تنفيذها كفيلم سينمائي! لم أقتنع يومها، لكن بعد شهر من ذلك التاريخ - وقبل صدور الرواية - كان قد أعدَّ ملفًّا كاملًا برؤية بصرية، وميزانية إنتاجية، وتعاقد مع النجم السينمائي كريم عبد العزيز، ليُعرَض فيلم «الفيل الأزرق» في السينما سنة ٢٠١٤، بعد تحديات إنتاجية شديدة، ويحقق رقمًا قياسيًّا في الإيرادات وقتها، رغم أن الموسم أقرب للكوميديا والأفلام الرومانسية الخفيفة، ثم يليه الجزء الثاني بعد خمس سنوات، ليصبح أول فيلم مصري يكسر بإيراداته حاجز المائة مليون جنيه.

الكتابة لمروان حامد مليئة بالتحدي المثير، فهو شخص جَريء، مُجازف، يعشق اختبار الأفكار، ولا يعبأ بهدم وإزالة كل ما يعطل سَير الفيلم، دون تبديل لروح النص أو التشخوص، أكاد أقول إنه مَن يمنعني أحيانًا من تغيير بعض الخطوط حماية لفكرتي الأصلية، فأنا مَلول، ولا أؤمن بقدسية الرواية، كلما استريح دائمًا على مقعد محامي الشيطان، تحدى من خلاله كل كلمة أكتبها، يستفزني لأُخرِج أفضل ما عندي، نختلف، ونتشاجر، سينمائيًّا، لكننا في النهاية نحتكم للفكرة الأفضل، فليس بيننا فائز وخاسر، إنما هي مصلحة السيناريو والفيلم.. والمتفرج.

اعمل مع شركاء يدفعونك لتحدي نفسك، فالعمل مع مُتواضِعي أو مُدَّعِي الموهبة سينزل بمستواك الفني، وسيغرزك

مكانك، في أسوأ Comfort zone تتخيله، ولن تكتشف ذلك حتى تصبحَ موضةً قديمة.

وسائل التواصل الاجتماعي.. الفراشة والنار

يلجأ العديد من الكُتاب إلى وسائل التواصل الاجتماعي لكتابة مواقف تعرضوا لها؛ حالة مزاجية، مقال عن موضوع معاصر أو قصة قصيرة، في انتظار الحصول على أكبر عدد ممكن من الـLikes يؤكد الموهبة ويثري الـEGO/ الأنا الشخصية.

لن يؤدي هذا الإطراء المؤقت والاهتمام الذي ترغب في لفته، إلى أي تطوير في مهارات الكتابة لديك. إنما هي بوابة «مزيفة» لتعزيز احترامك لذاتك، والحصول على تأكيد مُضلِّل حول مدى موهبتك. وسائل التواصل الاجتماعي ليست القناة الصحيحة للحصول على الدعم والرأي الصادق حول مهاراتك في الكتابة، فهي تستنزف طاقتك، وتصرف انتباهك عن مشروعك، بالإضافة إلى أنها وسيلة جيدة لسرقة الأفكار من شخص انتهازي ضعيف الموهبة. كذلك لن تصبح وسائل التواصل طريقًا مضمونًا لترويج كتاباتك إن كنت تعتمد على ذلك، حتى وإن دفعت آلاف الجنيهات شهريًّا للإعلانات. لن يكون لك جمهور حقيقي إلا إن كان ما تكتبه يحمل قيمة حقيقية، وغير مُمل!

نشر أفكارك على مواقع التواصل الاجتماعي، يعطلك كذلك عن استكمال سيناريو أو رواية كاملة، لأنك ستعتاد على تقسيط نجاحك في دُفعات من الاحتفاء القصير! بعض الأفكار التي تبدأ بالفعل في كتابتها

قد تفقد الاهتمام بها، وبعض الأفكار الأخرى قد تكملها لكنك لن تحبها، ومع ذلك هناك قصة مُعينة ستكون لديك الرغبة والشغف الحارق لاستكمالها ومشاركتها مع أكبر عدد ممكن من الأشخاص، إذا كنت مفتونًا بهذه القصة، تحلم بها وأنت نائم، وتراودك وأنت مستيقظ، فاعلم أن هذا هو أول مشروع احترافي لك، إذا كانت لديك بذرة لقصة تحترق لتطويرها، فتمسّك بها، اعمل عليها، لأنها على الأرجح ستكون انطلاقتك الأولى.

اكتب فكرتك في سرية شديدة، وركز على مشروع واحد، لا تُشتت انتباهك بأكثر من فكرة، وإن راودتك فكرة أخرى، لخصها واحفظها بعيدًا عنك، لحين العودة إليها، ووجّه كل طاقتك نحو ما تكتبه، لا تُقسط نجاحك ولا تُسربه مثل بالون هيليوم يفقد قوة طيرانه. ولا تنجذب للإطراء مثل انجذاب الفراشات للضوء، ابقَ على تركيزك فيما تكتب حتى تنتهي منه.

يتوقع البعض منا أن كل مَن سيقرأ لنا، يجب أن يندهش ويرضى ويمدح، وبالتالي ستقبل دار النشر، أو شركة الإنتاج السينمائي عملك. وذلك عرَض طبيعي، فالإنسان حين يستمع إلى المدح لا يستغربه، لأنه الصوت الداخلي الذي يسمعه في عقله اللاواعي، أما من يواجهك حقًا، وتتعامل معه بتحفّز، فهو النقد، الرأي المضاد، لأنه يخالف الصورة الذهنية التي تُروِّجها لنفسك في مرآتك، أنت تحكم على موهبتك بتسرُّع، وتبني مشروعك بالكامل على افتراضات ذات آراء محدودة. الحقيقة، إذا كان بعض الناس لا يرونك كاتبًا، فهذا لا يعني أنك تفتقر إلى الموهبة، وتذكر صديقي المخرج الذي قال لي يومًا: «ما أنت بكاتب». قد تجد فيمَن

حولك مَن يقول إنك لا تملك الموهبة، أو يطلب منك أن تكتب المزيد للتأكد مما إذا كان لديك أم لا. استمع إلى تلك الأصوات التي تدفعك لإنتاج عمل مكتمل، وتتحدى قدراتك التخيلية ومهاراتك في الكتابة، بدون يأس أو مقاومة لمجرد المقاومة. كتابة الرواية والفيلم فن يتطور بداخلك بالممارسة والإنتاجية اليومية، فلا تحكم على موهبتك من خلال مقال واحد أو قليل من الآراء التي تعارضك، وتذكَّر، فكل مَن بدءوا مدرسة جديدة في الإبداع تمت معارضتهم، قبل أن يصبحوا روادًا لتلك المدراس.

عندما نشرت رواية «ڤيرتيجو» عام ٢٠٠٧، تلقيت سيلًا من المقالات الهدَّامة، كان عنوان إحداها «أحمد مراد... دخيل على عالم الأدب»، ومقال آخر بعنوان «ڤيرتيجو... عبث غير أدبي»، لا أنكر أن تلك المقالات وغيرها أصابتني بحالة من الإحباط في البداية خاصة، لكنني أدركت يومها أنني أغضبت أحدهم، وبالتالي، فهو اعتراف، لأنه اهتم أن يقرأ ويكتب، وتوالت الضربات، من الوسط الأدبي، في هيئة نقد لاذع، ومن خارج الوسط في صورة «ما هذا الهراء الذي تكتبه؟!». إن استمعت لكل مَن يهاجمك بدون منهج، فستصدقهم، وستعتزل الكتابة، أو تكتب من أجلهم لإرضائهم. اعلم أن فن الرواية يتغير ويتبدل ويتحور كل بضع سنين، مثل كل علم وكل صناعة وكل منتج تكنولوجي، الشِّعر «يتكئ» على الغناء الذي يزيده شعبية وحفظًا، والأدب، يستند كذلك على السينما، يتعاون معها ويستفيد من قدرتها على قياس إيقاع العصر المتغير بين البشر. ليس هناك اتجاه فكري ظهر ونجح وترسخ إلا وتمت محاربته، كما أن فن الكتابة والسينما تحكمه

قاعدة أساسية «الاقتحام» بمعنى مفاجأة المتلقي، بَعْثَرة أفكاره، اختبار أسوأ مخاوفه في شخوص القصة، فإن كتبت غير ذلك، فأنت تُقدِّم للقارئ «العالَم التقليدي» الذي ينتظره، الذي يعرفه أكثر منك، تُقدِّم له الملل على طبق من فضة.

لا تنظر وراءك، أتقن كتابتك، وأبطئ في الموافقة على كل كلمة فيها، لا تفاوض نفسك، واستفد من النقد «الحقيقي» الذي يُحلل عملك بشكل محايد، من شخص يقرأ بكثافة، أو محترف يمارس الكتابة الفعلية. فبعض النقاد قد يُعطونك تقييمات سلبية قاسية، والبعض الآخر قد ينظر إليك على أنك موهبة صاعدة، ويدفعك لتحسينها. كذلك سيراك بعض القراء رائدًا ذا فكر جديد ومثيرًا للفضول، «باولوا كويلو» عصرك، وسيراك الآخرون كمؤدٍّ متكرر يقوم بنَسْخ أفكار الآخرين، مُجرد روائي أو سيناريست فاشل لم يتحقق. طالما كان لديك مَن يريد أن يقرأ لك، دعهم يدفعونك للاستيقاظ كل يوم والإصرار على الكتابة، هناك أشخاص ينتظرون كتابك التالي. تعلَّم كيفية تطوير القدرة على تحمل التعليقات الصعبة والآراء المعارضة ـ التي تبدو غير مُبرَّرة لك ـ واستخدم معجبيك ومؤيديك كبوصلة لتوجيهك إلى الفقرة التالية. سيحبك بعض القراء ولن يحبك الآخرون، ولا بأس بذلك، فالبشر لم يتفقوا على كتاب سماوي أو ربٍّ واحد، هل سيتفقون عليك؟

لا تفكر بالأبيض والأسود، لا تكن «كل شيء» أو «لا شيء»... فقط اجلس واكتب.

الانسداد الإبداعي Writer's block

نعم، كل شيء قد قيل من قبل، ولكن ليس بواسطتك...

الانسداد الإبداعي، العفريت الأكبر، ذلك العطل الفني الذي يضيء مصباحه بشكل مزعج في شاشة عقلك، حالة مرتبطة بشكل أساسي بالكتابة، حين يعجز المؤلف عن إنتاج عمل جديد، بمعنى صعوبة الخروج بأفكار أصلية، أو مواجهة تباطؤ إبداعي في عمل يكتبه بالفعل، أو ربما البحث اليائس عن المثالية! جلطة في شريان الأفكار الرئيسي خلال كتابة تسلسل الأحداث، تعثُّر في اختيار سمات الشخصية أو تطوير الحبكة، جلطة تصنع احتقانًا معنويًّا، وقد تؤدي في بعض الأحيان لقلق مزمن ورعب من استكمال تجربتك، عزوف وهروب يومي من الورق، يصبح خلاله الجلوس من أجل الكتابة، فعلًا شاقًّا ومُوتِّرًا.

إذا كنت سأتحدث عن انسداد شريان الأفكار خلال خلق فكرة جديدة، فقد يكون ذلك نتيجة نفاد الإلهام. الإلهام! تلك الكلمة المُبتذَلة المتكررة في عالم الكتابة، أطلق عليها ما تريد إذا وجدت أنها زائدة عن الحاجة، ولكن الإلهام هو ببساطة كل ما يجعل من فكرة بسيطة أو لحظة حياتية عادية، شرارة تُشعل خيالك لكتابة قصة كاملة. يُمكن للكُتّاب أن يجدوا مصدرًا للإلهام في محادثة شخصية عادية، أو موقف يشاهدونه من مسافة بعيدة، ويمكن أن يكون أفرادُ عائلتك غريبو الأطوار أبطالًا للدراما، أو ربما انتباهك لكتاب في فن الكوتشينة، أو بحث في علم التاريخ، أو كتاب تنمية ذاتية لكاتب مغمور، بالإضافة للأحداث التي ينشرها الجميع على

وسائل التواصل الاجتماعي، وحكايات الجدات والأعمام التي تبدو مُملة حتى تخطفك إحداها، كل ذلك يُمكن أن يحفز أعضاء هيئة التدريب الإبداعية بداخلك، شرط، أن تنشر قرون الاستشعار من حولك بشكل مستمر، حتى تلتقط موجات القصص الممكنة بدون مقاومة.

خلال قراءتي للحوليات التاريخية(*) ـ وكان أول مَن ألفها في مصر «أحمد شفيق باشا» ـ بحثًا عن مصادر تاريخية لروايتي الثانية «تراب الماس» والتي ترجع بعضُ أحداثها لفترة «الثورة العرابية في مصر ١٨٨١ ـ ١٨٨٢» والتي انتهت بالاحتلال البريطاني، حتى أستطيع استيعاب جذور المشكلة المصرية والسياسة الدولية المحيطة، ما أسباب الاحتقان الوطني؟ ثورة الجيش ضد الخديوي؟ أسباب الانقلاب العسكري الذي حدث في يوليو ١٩٥٢؟ والذي أدى لتولي أول حاكم مصري للحكم منذ عهود الأسرة الثلاثين في الدولة المصرية القديمة. أثناء قراءتي لتاريخ فترة العشرينيات في كتاب «الحوليات»، وقعت عيناي على قصة مكتوبة في ثلاثة سطور، حدثت سنة ١٩٢٠، حول طالب بالمدرسة الإلهامية، يُدعى «عبد القادر شحاتة» والتي ألقى بقنبلة على وزير مصري لردعه عن تعاونه مع الإنجليز المحتلين، تم القبض على عبد القادر، وإيداعه السجن، لتظهر من العدم فتاة مصرية تُدعى «دولت فهمي»، وتدعي أن عبد القادر هو عشيقها، يبيت في شقتها، حتى تنفي عنه انضمامه للمقاومة ضد الإنجليز، وبالتالي

(*) الحوليات التاريخية: مؤلفات تاريخية تُسجل الوقائع والأحداث اليومية في بلد ما بترتيب زمني دقيق حسب ترتيب الأيام والشهور.

فما فعله ليس إلا فعل أخرق لا يستوجب العقاب المشدَّد. وتم تخفيف الحكم عن عبد القادر لعدم ثبوت ضلوعه في المقاومة المسلحة. خرج «عبد القادر» من السجن سنة ١٩٢٤، وبحث عن مَلَاكه؛ دولت، ليعلم بعد شهور من البحث، أن أهلها بالصعيد قد قتلوها، بعدما صدَّقوا كذبتها على الإنجليز. كانت تلك السطور عود ثقاب كفيلًا بإشعال حقول فضولي، كتبت اسمَها في ورقة، ووضعتها في درج مكتبي، وكتبت تحتها «رواية قادمة»... بعد أربع سنوات من ذلك التاريخ، وبعد كتابتي لرواية «الفيل الأزرق» التي تنتمي لعالم الفانتازيا والرعب، أخرجت الورقة من الدرج، نظرت فيها، وبدأت رحلة البحث عن تاريخ تلك الفتاة الجريئة؛ دولت فهمي، والتي صنعت بطولة كلفتها حياتها في زمن لم تكن المرأة الشرقية تكشف وجهها. قادني البحث إلى كُتب السِّيَر الذاتية، أهمها مذكرات الزعيم السياسي «سعد زغلول» والتي تقع في عشرة أجزاء، ثم مُذكرات المناضلين الذين نجوا من السجن والموت أمام جيوش الإنجليز، مثل مذكرات «عريان يوسف سعد» و«سيد باشا» و«إبراهيم عبد الهادي». بين السطور، عثرت على أجزاء اللغز الناقصة حول دولت فهمي، وقابلت معها شخصًا غامضًا مجهولًا، يُدعى «أحمد كيرة»! كلماتٌ متفرقة هنا وهناك، ومواقف مؤثرة، تفاصيل مبتورة، مثل قطع بازل متناثرة تنتظر مَن يجمعها في لوحة مفهومة، حتى اقتنعتُ أنه البطل الحقيقي للقصة، والذي لم يكتب عنه أحد من قبل، وكان، أحمد كيرة.

كذلك رواية «موسم صيد الغزلان». بدأتْ بحلم عجيب، رأيت فيه نفسي أقفز إلى بحر، فأستقر فوق سطحه، ولا أخترقه! أسير عليه

كالمسيح حين مشى على الماء، وألحظ تحت المياه، بين الشعاب المرجانية، فتاة جميلة، حمراء الشعر، ترمقني من تحت الماء. كان ذلك الحلم كفيلًا باستيقاظي قبل الفجر، وكتابتي عدة سطور، قبل سقوطي في النوم ثانية... في اليوم التالي، جلست على البحر ليلًا، فوق كرسي مغروس في الرمال، أمام موج عالٍ، أتذكَّر الحلم، حتى اشتعلت مُخيلتي، وكانت تلك اللحظة هي أول مشهد في الرواية، حول «نديم»، البطل الذي يستعيد حلمه المُسجَّل عن طريق عدسة مستقبلية مُركبة فوق حدقته.

أما رواية «أرض الإله» فقد بدأت شرارتها أثناء زيارة للمتحف المصري بالقاهرة، حين وقفت بجانب ابنتي أمام تمثال إله البعث والحساب ورئيس محكمة الموتى عند قدماء المصريين «أوزيريس». وتولى المرشد السياحي ـ تطوعًا ـ أن يشرح لنا كيف أن المصريين القدماء كانوا يعبدون أصنامًا! قومًا كفارًا لا يعرفون ربًّا! استمعت له حتى انتهى، وتساءلت، لماذا نكره تاريخنا لتلك الدرجة؟ ودونًا عن باقي شعوب العالم التي تقدسه وتحترمه ويضعون مسلاتنا في ميادينهم المشهورة! بعدها بأيام استقبلتُ مكالمة من أمي (القارئة العنيدة) أخبرتني أنها عن «فرعون موسى»؛ كتاب بحثي اشترته للكاتب «عاطف عزت»، قرأته ووجدت فيه نظرية متماسكة عن هوية فرعون الخروج، قابلته، وتحاورنا، قبل أن يُرشدني إلى أول من تحدث في تلك النظرية، أ. نديم السيار، وهكذا اكتملت جوانب الفكرة، قبل أن تتحول بعد إضفاء الخيال والأحداث الدرامية، إلى رواية «أرض الإله» والتي قضيت عامين في كتابتها والتبحر في علم المصريات القديم من أجلها، والذي

أدركت من خلاله، أننا فقدنا الكثير من تاريخنا بسبب انقطاعنا عن الجذور الأولى للحضارة التي ألهمت العالَم. وكذلك أدركت، أننا كرهنا تاريخنا منذ قرون طويلة، لأننا اعتقدنا أن هناك مَلِكًا مِصريًّا، قاتَلَ النبيَّ موسى، قبل أن يغرق وجيشه في تلك المواجهة.

إذا نفدت خزانات الإلهام، فتعلَّم الحفر بعُمق، حتى تعثر عليه، وكن منضبطًا ملتزمًا بشأن هذا النشاط. مثل ذهابك إلى صالة الألعاب الرياضية كل يوم لبناء جسم صحي، والالتزام في الممارسة لبناء عضلة (خيال) قوية، تُخرج الأفكار بشكل مكثف ومتوازن. درِّب عقلك على روتين يومي من الاطلاع، تجول في الشوارع وحدك، فالمشي يفتح أبواب الخيال، واعلم أن كل وجه تقابله صدفة، وأي دكان قديم يقف ببابه بائع غريب الأطوار، قد يحمل قصة قادمة، تابع الأخبار العالمية، اكتب مواقف صغيرة أو خطوط محادثة شيقة حدثت أثناء انتظارك في طابور دفع الفاتورة، اعتد على قراءة الموضوعات التي لا تعرف شيئًا عنها، مهن لا تعرف أسرارها، عادات شعوب بعيدة، وقصص أسطورية على لسان آخِر شخص تتوقعه. لقد وجدتُ فكرة «تراب الماس» في كتاب باهت الغلاف يتناول علم السموم! تفاعَل وعش تجارب جديدة، فالكُتاب لا يعيشون في برج عاجي من الكتب فقط، ولا يخلقون روتينًا صعبًا أو مستحيلًا لكي يجلسوا أمام الورقة الفارغ. الأهم من كل ذلك، هو تأكدك من أن حالة الكتابة يجب أن تظل على وضع ON طوال اليوم، وحتى في منامك، لتستقبل الإشارات من سكان عالم الخيال.

القتل الحقيقي ليس في الانسداد الإبداعي... إنما في التوقُّف عن الكتابة...

طقوس الكتابة

طقوس الكتابة هي الأجواء الخاصة التي تساعدك على الكتابة، الإجراءات التي تضعك في مرمى الأفكار وتحثك على الاستمرار اليومي. «أنا لا أكتب إلا على ضوء الشمس بزاوية ٤٥ درجة، البحر أمامي، عصير مشمش بجانبي، لا أكتب إلا على جلد غزال «التيتل» النادر، بقلم من حبر الزعفران، حتى يأتيني الإلهام!»؛ ذلك ليس إلا عبث، ومحاولة هروب مُقنعة. كلما زادت طقوسك صعوبة؛ قلَّ إنتاجُك الأدبي وساعات كتابتك التي تحتاج إلى تنظيمها يوميًّا للانتهاء من عملك. طقوسك قد تكون هي المُعطل الأساسي لك في الكتابة! لقد اخترتُ أن تكون طقوس كتابتي بسيطة: لابتوب، برنامج WORD وشبكة إنترنت تسمح بالبحث السريع، أغلق كل وسائل التواصل الاجتماعي (حقيقة لا أملك حساب Facebook من الأساس) وأضع السماعات للاستماع للموسيقى التي تعزلني عن الأصوات من حولي، أُفضِّل الموسيقى الكلاسيكية، أو موسيقى الأفلام التي تُلهمني مشاعر تفيد المشهد الذي أكتبه. أكتب على مكتبي، في الأماكن العامة، وقد أكتب أحيانًا في السرير قبل أن أغسل وجهي، أسمّيها «كتابة على غيار الريق»، وأدّعي أنها مُلهِمة. تلك البساطة هي ما تجعل الكتابة فعلًا طبيعيًّا وسهلًا. لا تتخذ من طقوسك حجة لعدم وجود Mode مناسب، فأنت تهرب من الكتابة دون أن تدري، مُتحججًا بضعف الوقت والظروف.

النوع الآخر من حواجز الكتابة، الانسداد الفكري، الجلطة الإبداعية، هو التوقف في منتصف الطريق، فأنت تتعثر في إنشاء حبكة معقدة، تتعطل خلال البحث عن شخصيات متقنة، أو تجد مشقة في إيجاد خطوط درامية فريدة من نوعها، أهلًا بك، أنت

تبحث عن المثالية المطلقة، الموضوع الذي لم يتناوله بشر من قبلك، القصة التي ستُغير مجرى الأدب، والفيلم الذي سيحول تاريخ السينما، في الوقت الذي ليس لديك فيه أي فكرة عن كيفية انتهاء القصة أو كيف تصبح أحداثك غير متوقعة للمتلقي. هذا الصراع طبيعي الحدوث، إنه نوع آخر من أنواع الهروب من الكتابة. كلما دربت نفسك على أن تكون كاتبًا يتبع خارطة طريق مكتوبة مسبقًا ومحددة؛ رأيت نهاية الطريق بشكل أوضح.

خلال كتابتي لرواية «لوكاندة بير الوطاويط»، والتي امتدت لثلاثة أعوام من الكتابة المتقطعة، نظرًا لانشغالي بكتابة سيناريو فيلمي «الفيل الأزرق» الجزء الثاني، ثم «كيرة والجن» عن روايتي الرابعة «١٩١٩»، مما جعل العودة للكتابة كأنها عودة رجل لبلدته بعد عشرين عامًا، غريب، عليه أن يقضي الأسابيع ليتذكر وجوه أقربائه وأصدقائه، لم ينقذني من كل ذلك الذل، سوى البحث الأول الذي أعددته وخريطة الطريق التي كتبتها واتخذت مني شهورًا لضبطها وتعديلها، بداية من معالجة درامية في أربع صفحات تتناول الفكرة الأساسية، وملفات للشخصيات، وبحث تاريخي مفصّل عن الزمن الذي تدور به الأحداث، فأنا أكتب رواية تدور في سنة ١٨٦٥. العودة من بعد انقطاع، كانت سهلة، لم تتخذ أكثر من يومين لاستئناف الكتابة كما بدأتها، بنفس الحماس والشغف.

«الانسداد الإبداعي» هو وحش أسطوري، «بُعبع» يخشاه كل كاتب، «جلطة» قد تواجهك حين تكتب عملك الروائي أو نَصّك السينمائي فلا تجد الكلمات أو الأفكار اللازمة لتستكمل مسيرتك

وتُنهي ما بدأته، جلطة تحتاج ـ مثل جلطات الشرايين ـ أن تسير على روتين ثابت من الرياضة اليومية، الكتابة اليومية، وأن تغذي نفسك طوال الوقت بمقادير ومعطيات وشخصيات ومواقف جديدة، أن تطَّلع، وأن تستوعب وتهضم، مثل النحلة التي تمر بكل زهرة لتصنع العسل. بشكل شخصي، أنا لا أعترف بوجود شيء اسمه «الانسداد الإبداعي أو Writer's Block» بالمعنى المقصود به: «فقدان الكاتب للقدرة على إنتاج عمل جديد، أو استكمال نص بدأه بالفعل»، الانسداد يصيب فقط الكاتب «غير الجاهز»، الذي انطلق في رحلته دون التجهيز، دون التحضير والتمكُّن، دون رؤية. وأستثني من ذلك، كاتبًا يمر بحالة مزاجية سيئة نتيجة أزمة نفسية، أو جسدية، أو مادية، قد تعيق التدفق الإبداعي. وفي بعض الأحيان، ودون أن ندري، قد تكون تلك الأزمة هي المُحرك الأساسي لشعورك بإلهام، فالكتابة في الأساس تنبع من الألم بشكل لافت. «فيرجينيا وولف»؛ الكاتبة الإنجليزية الأكثر شهرة، كانت تعاني من المرض النفسي، وكذلك «إرنست هيمنجواي»؛ الروائي الحاصل على جائزة نوبل، ولورد «بايرون» الشاعر البريطاني الأشهر ورائد المدرسة الرومانسية في الشعر. لا يعني ذلك أننا يجب أن نُصاب بالأمراض النفسية حتى نكتب، ولكن، الاقتراب من النار يبعث على الدفء، شرط ألا تحترق.

وقد يصيبك «الانسداد الإبداعي» أيضًا، حين يكون لديك عدد كبير من الأفكار والاختيارات، عدد مُربك، مثل متجر ملابس يعرض في فاترينته ثمانين شكلًا من القمصان، ومئات البنطلونات. لن تعرف أي فكرة ستبدأ بها، وماذا تفعل بعد تلك البداية، وفي أي

اتجاه تكتب، وأي نوع هو المناسب: قصة حب؟ رعب؟ تشويق؟ أو ربما لديك عدد غير محدود من أنماط الشخصيات، وكلهم قد يصلحون، أو هكذا تتخيل!

مثال: لديك بطل، وتريد أن تضع أمامه بطلة ولا تعرف مَن ستكون: أخته أو أمه أو حبيبته، أو حتى ضحية سيقتلها ويأكلها! تكتب قصة حب، ولكن، أمامك عشر نهايات مختلفة... أو ربما قصتك عن جريمة ولكنها غير مكتملة، فلها سبعة أشكال من الوصول للحل في النهاية، وكلها يشبه بعضها بعضًا. ستصيبك الحيرة القاتلة حين تتعدد أمامك الاختيارات وأنت فاقد للرؤية من الأساس، وليست لديك فلسفة أو خريطة للعمل ككل، لا بد أن تعرف جيدًا الفكرة «الوحيدة» الصالحة لروايتك أو فيلمك، حينها لن تواجه هذا الوحش الرهيب، ستدخل المتجر، وتنتقي قميصًا معينًا، وتخرج... بكل ثقة.

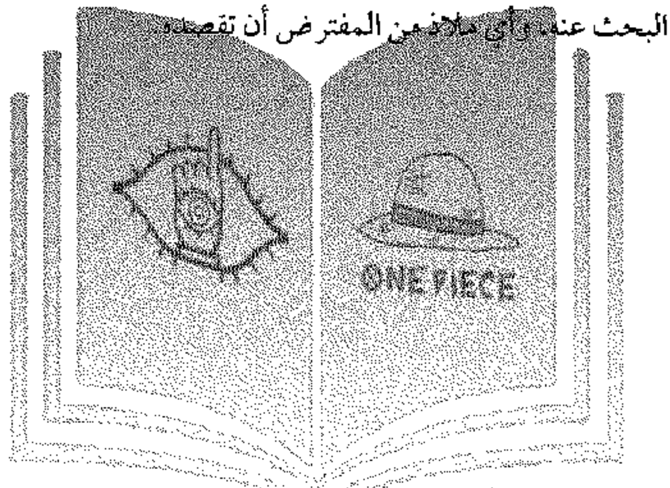
نفق الكتابة المُظلم

تجنب الدخول في نفق مظلم أثناء الكتابة، أي أن تسير بلا هدف أو رؤية، معتمدًا على «وحي متقلب» ربما يمس قلبه ويعطيك الأفكار في الوقت الذي يحدده، أو أن تحرك شخصياتك دون بناء واعٍ، أو ربما تكرّس نفسك لفكرة خاصة بك، لا تعني شيئا لمَن يشاهد الفيلم أو تمسه إنسانيًّا، ولا تمثل له أزمة أو يتفاعل معها «فيلم عن معاناة البشر في تقبل حقيقة أن قلب الجمبري في رأسه». النفق المظلم هو ضلال طريق الكاتب الذي يتخيل أنه يقدم شيئًا عميقًا مؤثرًا، لكنه في حقيقة الأمر سطحي أو يخصه بشكل

منفرد، أو ربما تراكُم بحثه وخبراته السابقة وقراءاته، مُجرد بركة ماء ضحل، لا أسماك فيها ولا عمق. حتى تكون كاتبًا، تحتاج أن تملك معلومة لا يملكها القارئ، وأن تشعر شعورًا لا يستطيع هو أن يعبِّر عنه بالكلمات، كذلك ستحتاج للخيال بشكل غير محدود، كثير من المجازفة، وحساسية مفرطة تجاه الملل.

سيزيف: أحد أكثر شخصيات الدراما مَكْرًا بحسب الميثولوجيا الإغريقية، حيث استطاع أن يخدع إله الموت «ثاناتوس» مما أغضب كبير الآلهة «زيوس»، فعاقبه بأن يحمل صخرة من أسفل الجبل إلى أعلاه، فإذا وصل إلى القمة تدحرجت إلى الوادي ثانية، فيعود إلى رفعها إلى القمة، ويظل هكذا إلى الأبد، حتى أصبح رمزًا للعذاب الأبدي، ورمزًا أصليًّا للملل.

لا تسمح لنفسك بأن تكتب دون خطة واضحة، لا تتذاكَ فتضطر إلى مسح ما كتبت مرارًا وتكرارًا، مما يصيبك بالإحباط والضياع، والأسوأ، أن تكتب وأنت لا تدرك من البداية أي طريق عليك البحث عنه، وأي ملاذ من المفترض أن تقصده.



ما هي القصة القوية؟

ستبدو الإجابة عجيبة حين أخبرك بأن القصة القوية هي القصة النابعة من فكرة سخيفة Silly Idea. لا تُعِد قراءة الجملة السابقة للتأكد، نعم، فكل فكرة مغايرة للمنطق، مُعارضة للتفكير الطبيعي، تستفز الثوابت، ويضطر العقل أن يتصدى لها بالمنطق، ويصمها بأنها فكرة سَخيفة، مع أنها قد تكون أكثر الأفكار الناجحة في جذب الجمهور. فكِّر ثانية، الجمهور يرى الحياة بمنظور الفص الأيسر من المخ، الفص الأقرب لعمل الكمبيوتر في تلقيه للبيانات ومعالجتها، وإصدار رد فعل تلقائي تجاه المعطيات المُسلَّم بها. فيما عدا المشاعر التي تُميل بوصلة الإنسان أحيانًا، فإن الفص الأيسر، لا يتقبل الأفكار العجيبة، ولا يستسيغها أو يوافق عليها، سوى بالإقناع، أو بعقد ملزِم! كيف يصدق العقل أن هناك ديناصورات تعيش في عصرنا الحالي؟ ومصَّاصي دماء أشباه موتى، تعيش على دماء ضحاياها؟ وعالِمًا فيزيائيًّا يستطيع خلق وحش أسطوري من جثث المحكوم عليهم بالإعدام عن طريق صعقه بالكهرباء؟ وفتاة صغيرة تتجرع جرعة سحرية ليتقلص حجمها وتدخل من المرآة إلى عالم تقابل فيه أرنبًا يمسك في يده ساعة كبيرة، ويتكلم! المُشاهِد والقارئ لن يصنعا ذلك الخيال، لكنك ستصنعه، عن طريق إطلاق العنان للطفل الساكن بداخلك في الفص الأيمن من المخ، العقل الباطن الذي لا يلتزم بقوانين الحياة العادية. اعلم أن أجمل أفكار الأفلام التي أصبحت من علامات السينما بدأت بفكرة سخيفة يرفضها العقل الطبيعي،

قبل أن تتحول إلى هوَس جماعي بين الجمهور. سبع من عشر روايات تحتل المراكز الأولى للمبيعات على مستوى العالم، سبع، تنتمي للخيال البحت! إذن، الشعوب بالورقة والقلم، ترغب في الخيال، وتهوى الخروج المؤقت ـ على يديك ـ لخوض رحلة غير مُتوقَّعة في قصة لم يصادفوها في أغرب أحلامهم.

أطلق العِنَان لأفكارك التي تبدو سخيفة، لا تقاومها، دوِّنها على ورقة، واتبعها حيثما تحركت، ولا تحاول أن تمنطقها أو تحدها، فقط انفخ في نارها، واترك خيالك ليُزكيها ويلتف حولها مثل راقص إفريقي حول نار القبيلة. حين أشعر بركود في أفكاري، في شهور الراحة بين روايتين، أو ربما في منتصف سيناريو بدأته بالفعل، أمسك بالقلم، وأكتب في أجندتي قائمة بأسخف وأغرب الأفكار الممكنة، حتى تتمكن مني واحدة، تناديني لأكتبها، لتصبح بعد شهور؛ روايتي الجديدة. هكذا وُلِدت رواية «الفيل الأزرق»، وهكذا وُلِدت رواية «موسم صيد الغزلان»... من أفكار غريبة كسرت حالة الملل التي أصابتني يومًا.

أحفاد الجد الذي يحكي القصص

نحن كائنات تعشق القصص، تقدس الاستماع / القراءة/ أو مشاهدة القصص؛ وكما قال الكاتب جوناثان جوتشل Jonathan Gottschall في كتابه الشهير The Storytelling Animal أو «الحيوان الحكَّاء»: «عادة ما يُنظر إلى الحكي الخيالي على أنه «ترفيه الهروب» من الحياة، لكن من الصعب استيعاب لماذا يهرب الإنسان للخيال

والحكي، تخفيفًا وتشتيتًا لهموم حياتنا المعاصرة، في الوقت الذي تمتلئ القصص الخيالية فيه بالمشاهد المُروِّعة المخيفة؟ فكِّر ثانية: كيف يُحررنا الخيال مؤقتًا من متاعبنا؟ من خلال توريطنا في مجموعات جديدة من المتاعب؟! عبر عوالم خيالية مليئة بالصراع والتوتر والمطاردات والتهديد بالموت والفناء دهسًا بالديناصورات! كلنا نروي القصص، ونتسابق لنثرثر حول ما حدث في العمل، ما قرأناه في الصحف ومواقع التواصل، وما سمعناه في سهرات النميمة الحميمية. كُل منا يحمل جينات المؤلف، ولكن بعضنا فقط مَن يختار أن يُمسك القلم ويكتب. تُعد رواية القصص وسماعها هواية ورياضة طبيعية لدى معظمنا، فلدينا دائمًا هذا الصديق أو أحد أفراد الأسرة الذي يعرف كيف يروي قصة جيدة، لتتسع الأعين وتتدلى الشفاه عندما يبدأ الحكي، يستمع الجميع بآذان صاغية دون أن يفقدوا الانتباه للحظة، لأنه ببساطة يروي قصة جيدة بطريقة مشوقة، وهناك بالطبع ذلك الآخر الذي يُجبرنا على التثاؤب وتفقُّد عقارب الساعة لعله يستوعب ويصمت. جميع الكُتاب المحترفين كانوا في يوم من الأيام، النوع الأول، راوي القصص الجيد، حتى لو لم يبدءوا رحلة الكتابة في سن مبكرة، لكنهم كانوا يميلون إلى التقاط التفاصيل، واختيار سلسلة من الأحداث لسردها على آذان الآخرين في شكل قصة مشوقة تحمل إيقاعًا متتابعًا مهما كانت الوسيلة التي تختارها؛ سواء كانت سيناريو أو رواية، فإن القصة الجيدة لها نفس العناصر والعوامل الجذابة. هل الخيال هو تقنية «واقع افتراضي/ VR» قديمة متخصصة في محاكاة المشكلات البشرية حتى يتدرب الإنسان على مواجهة

الحياة فيما بعد، وكأنه خاض تدريبًا على مُحاكٍ/ Simulator يجنبه الوقوع في المشكلات على أرض الواقع؟ ربما! وبناء عليه هل هناك «مُعادلة» يتم تكرارها في كتابة كل عمل ناجح؟

أعتقد أن حبس خمسة أطفال في غرفة معيشة وتركهم لمدة عشر دقائق بلا تليفونات محمولة؛ كفيل بالرد على ذلك السؤال، فسرعان ما يظهر الضابط واللص والبنت المخطوفة والولد الأصغر الذي يكون دوره دائمًا مُساعدة البطل «الطفل الأكبر سنًّا» والذي يناوله رصاص المعركة والصواريخ المفرقعة. نعم، بذرة الحكي قديمة جدًّا في عقل الإنسان، ترجع إلى زمن الكهوف، حين كانت النميمة بين النساء وحكي البطولات بين الرجال بعد العودة من صيد الماموث والأُسُود، هي الوسيلة الوحيدة لإدراك واختبار الحياة المرعبة المليئة بالأهوال التي يعيشونها، حتى إذا قابلوها، تعرفوا عليها، مثلما نحقن أطفالنا بالميكروبات الميتة حتى يتعرف عليها الجسم ويستطيع مواجهة الحي منها حين يراه.

الحكي، الرواية، السينما، هي وسائل الإنسان في تبادل الخبرات، وتجربة الحياة التي لا تكفي حيواتنا لاختبارها، فعُمر الإنسان لا يتحمل عيش أكثر من حياة، ولا تكفي قراءة التعليمات في كتاب علمي، أو كُتيب إرشادي، فهي تجربة لا تُقارن بمتابعة حكاية تتوحد مع بطلها وتتابعه بشغف، وجرِّب أن تتذكر الوصايا العشر للبشر، مقارنة بحفظك لكل تفاصيل حكايات الأنبياء والتفاعل معها.

الإنسان يتعلم خبرات الحياة بطريقتين؛ إما بالألم، وإما بفن الحكي، أقوى أداة تفاعل وتواصل بين الأجيال.

قصة قوية تعني صراعًا دراميًا

تخيل أنك تستمع لصديق يحكي لك قصة لا تحمل أي مشكلة، وبالطبع ليس هناك داعي لوجود حل! تخيل كذلك أن تشاهد فيلمًا أو تقرأ قصة لا يواجه فيها البطل أي مشكلة، أي وحش، أي عدو، أي منافس، كل شيء ثابت وسلس وطبيعي، يتزوج مَن يحب، ويفوز بالكنز دون أي عناء. بالتأكيد ستفقد الاهتمام بالاستمرار والمتابعة. يجب أن تحتوي أي قصة جيدة «وكل لعبة جيدة» على صراع بين قوتين، قد يختلف من الحرب والعنف والمعارك الجسدية، إلى مشكلة الاحتفاظ بوظيفة في شركة أحلام البطل، أو الفوز بقلب أفضل صديقة على وشك الزواج من شخص آخر. وقد يكون الصراع اضطرابًا عاطفيًّا، أو عقليًّا، أو صراعًا أخلاقيًّا/ فلسفيًّا/ وجوديًّا مع قوة غير مرئية. مهما كانت المشكلة أو الخلاف في قصتك، يجب أن تخلق التوتر وتشعل ناره بجعل القارئ أو المُشاهِد يتساءل: «ماذا سيحدث، أو ماذا سيفعل الأبطال حيال تلك الأزمة التي يتعرضون لها؟».

لكن انظر لخلق الصراع الدرامي معادلة:

«البطل يريد شيئًا/ البطل لا يستطيع أن يفعله/ البطل سيحاول إزالة العوائق حتى يستطيع الحصول على ما يريده».

يجب حل الصراع قبل أن تنتهي قصتك، سواء ربح بطلك معركته أو خسر، وليس كلُّ مكسب، مكسبًا حقيقيًّا، وليست كل خسارة نهاية، بل ربما الهزيمة أحيانًا تكون هي الدرس المستفاد للبطل، والذي يحثه على التغيير وعيش الحياة بشكل أفضل، فهو يخسر قضيته لكنه يكسب نفسه أو أحباءه، الأهم

من ذلك، أن يُعيد اكتشاف نفسه خلال الرحلة، ومن خلال أحداث القصة الضاغطة.

القصة القوية تسكنها شخصيات مثيرة للاهتمام

نحب القصص عندما نحب الأشخاص الذين يخوضون الأحداث نيابة عنا، قصدت بعبارة «نحب الأشخاص» تطوير علاقة أو صلة معينة بين هذه الشخصيات وبين المتلقي، خلق وتنمية توحُّد وتفاعل، ولا يتعين علينا بالضرورة الاتفاق مع أخلاق الشخصية أو جمالياتها أو الإعجاب بأفعالها وقراراتها، فكلنا أحببنا فيلم الأب الروحي، وتابعنا بشغف شخصية «مايكل كورليوني» الضابط الذي تحول رئيسًا لأكبر عائلة إجرامية، لكننا لا نتفق مع منهج القتل أو قوانين المافيا. كذلك أحب القُراء شخصية «د. يحيى راشد» في رواية «الفيل الأزرق»، ولا أظنهم اتفقوا على سلوكياته تجاه صحته أو إدمانه القمار والمخدرات. لا يجب أن تكون الشخصيات انعكاسًا لك أو تمثلك بطريقة أو بأخرى، بل كلما كانت نفسية وتركيبة الشخصية أبعد عن حياتك؛ كان الشغف بمتابعتها أكبر. في الحقيقة، نحن نحب الشخصيات، ليس لأنها تشبهنا أو لأنها غريبة عنا، بل لأننا نرتبط بها ونرغب في متابعة ما سيحدث لها عندما تنشأ بيننا وبينهم روابط عاطفية خلال رحلتهم الدرامية، وذلك ما يجعل بعض القصص عالمية، عابرة للقلوب والقارات، والأخرى من السهل أن تُنسى، لأن شخصياتها مقطوعة الصلة بالمُتلقي. إذا وجدت نفسك تشجع بطلك خلال الصراع الدائر، فهذه شخصية مكتوبة جيدًا في القصة. كلما كانت شخصياتك غنية

ومختلفة في التركيبة والشكل والهوية؛ كانت قصتُك أكثر جاذبية. الشخصيات هي ما تجذبنا إلى القصة، هي ما تُحركها، فكلما زاد اهتمامك بشخصياتك؛ زاد تشبُّث الجمهور بها، فالأحداث القوية والحبكة الجهنمية، بدون شخصيات مثيرة، قصة ستتركها قبل منتصفها، وفيلم ستنام خلال عرضه من الملل.

قصة قوية = مفاجأة للقراء

ما يحدث في الحياة الواقعية من حروب، أوبئة، وحوادث مُثيرة، نرى بعضها ساعة حدوثه، أو نسمع بها عبر النميمة المُحبَّبة لنفوسنا، علاقات المشاهير المُبالَغ فيها، ونظريات المؤامرة الكونية، كل ذلك يُمثل مستوى كبيرًا من الصعوبة على الكُتَّاب، لأنهم يجب أن يفاجئوا جمهورهم بشيء أقوى تأثيرًا. فأنت تقرأ حادثًا غريبًا عن جريمة غامضة مُركبة ومثيرة، تنافس جرائم «أجاثا كريستي» ليسقط فكك في حجرك، كيف سأكتب مثل ذلك؟ بل، القارئ والمتفرج ينتظران منك شيئًا أكثر إثارة للدهشة، وأكثر خيالًا.

في القرية الصغيرة التي نعيش فيها، ذلك العالم المتصل بشكل مبالغ فيه من خلال منصات التواصل الاجتماعي والتكنولوجيا الثورية، يُمكن الوصول إلى كل القصص والمعلومات بسهولة حك أنفك، وجمهورك مُشبع بعدد هائل من الأحداث والقصص، وينتظر شيئًا يفاجئهم في فيلمك أو روايتك، نهايةً جديدة، أفعالًا غير متوقَّعة، أو كشفًا صَادمًا لسِر شخصية من شخصياتك. لا تخترع العَجلة، فلن تأتي بشخصية لم يصادفها الناسُ من قبل، فالإنسان رغم ما يبدو من تطور في مَسار حياته، إلا أن له كيمياء وبيولوجيا،

ونفسية، محدودة، تتبدل وتتطور ببطء، لذا فالتجديد والمفاجأة لن يقعا في إطار العثور على شيء جديد، بل في المقادير التي تصنع العمل، التوليفة التي تميز قهوة عن قهوة، مَطعمًا عن مَطعم، الخلطة، كيفية تطوير الحبكات، وإضفاء التجديد عبر المفاجأة، مفاجأة نفسك أولًا، بحوادث هي الأبعد عن توقعاتك، وستكون بالتبعية أبعد عن خيال المتلقي، فعنصر المفاجأة يفجر تشكُّكًا في الأشياء التي تكون متأكدًا منها في حياتك اليومية، وتنسف «الكليشيهات» التي اعتدت رؤيتها في الأفلام السابقة. الدراما تغير تصوراتك وتتحدى تقاليدك وروتينك اليومي، وهي تكمن في تلك الكلمة السحرية: «لن تفاجئ الجمهور، حتى تفاجئ نفسك أولًا؟».

أثناء كتابتي لرواية «الفيل الأزرق» كنت أبحث دومًا عن مفاجأة القارئ، فروايات الرعب بها عيب خطير، لأن المتلقي يعلم جيدًا أنه سيقرأ أو يشاهد أحداثًا ترعبه، مما يُشعل بداخله إنذارًا وتحذيرًا يطفئ الكثير من مفاجآت الفكرة، وكثير منكم يعلم كم هو مزعج جدًّا مشاهدة فيلم رعب في السينما وسط جمهور يُطمئن نفسه بالضحك والسخرية مما يراه! لذا تمثلت أولى مُفاجآتي في غلاف اختيار الرواية التي لم يحمل تصميمه أي صبغة مرعبة، فقط صورة شخص جالس على الأرض يهز رأسه. ثاني المفاجآت هي ظهر الكتاب الذي لم توح كلماته بوجود أي عنصر مُرعب. ثالث المفاجآت جاءت أثناء الكتابة، حين تعمدت اختيار طريقة البناء الناعم المتصاعد ببطء ـ Slow burn ـ للأحداث، حتى تأخذ الشخصيات مساحتها في الظهور ولإعطاء الفرصة للقارئ أن يتعرف عليها ويحبها، قبل أن يبدأ الرعب الفعلي في منتصف الأحداث،

بدون تمهيد، وكان لذلك أثر مُضاعَف، فقد استقطبتُ جمهور الكبار الذي يمقت الرعب، حين ابتعدت عن تصنيف الرعب. كذلك وضعت نهاية غير متوقعة، تخالف ما ينتظره الجمهور، فالبطل لم ينتصر على شيطانه الذي طارده طوال الأحداث، بل إن الشيطان مَن انتصر، وهو ما جعل المتلقي سواء سينمائيًّا أو روائيًّا، يشعر بنسبة الانزعاج «السادية» المحببة لنفسه، ذلك الاقتحام الذي يخدش قناعاته، تلك الخربشة التي تُشعره بأنه مُهدد، فالعالم الذي دخله والخيال الذي خاضه، لم يكن الخيال المعتاد المُمل النمطي، فقد كسرت من أجله روتين انتصار البطل قرب النهاية، وكان عليه بعد ذلك المقارنة بالدراما المضمونة التي تعوَّد عليها.

سأعود إلى صديقك المفضل، البارع في حكي القصص، والذي يستمع إليه الجميع عندما يبدأ في السرد وتتسع أعينهم. فهو يعرف من أين يبدأ، وكيف يقدم الشخصيات ويصفها بأوصاف لا تُنسى، وما هي التفاصيل التي يجب ذكرها، والأحداث التي يجب تخطيها، طريقة سرده للقصة وترتيب الأحداث، ما يحكي بالتفاصيل، وما يترك لخيال المتلقي، كل ذلك يلعب دورًا رئيسيًّا في جودة القصة. فالراوي الجيد يعرف كيفية صُنع الخلطة المناسبة للجمهور، والتفاصيل التي تخدم الدراما، وفي نفس الوقت لا يشعر بالملل من هدم وبناء قصته، حتى تصل للمستوى المطلوب.

طرق للتفكير:

اخترْ فيلمًا أو رواية تحبها وشاهدتها، أعد قراءتها مرة أخرى. وحاول تحديد وإدراج ما يجعلك تحب هذه القصة بالذات؟ ما هو الصراع الذي كان البطل يمر به؟ هل أعجبك حل هذا الصراع؟

ولماذا؟ أو اخترْ شخصية في الدراما تراها شخصية لا تُنسى، لماذا تعتقد أن هذه الشخصية فريدة؟ ما الذي كنت ستُغيره في هذه الشخصية لجعلها أكثر خصوصية، إن كنت أنت الكاتب؟

اخترْ فيلمًا به عنصر مفاجأة رائع أثار إعجابك. اسأل نفسك لماذا تعتقد أن المفاجأة ناجحة، أو فكِّر في فيلم له أصل روائي، تحدَّ نفسَك وحاول أن ترويه بشكل أكثر تشويقًا حتى لو أجريت تغييرات طفيفة. جرب خلال كتابتك لروايتك أو فيلمك، أن تعكس وتُبدل كل المفترض حدوثه من توقعات، اختر الحل الثالث، الحل الذي يقاومه عقلك، الحل الذي لن يصل لمخيلة محترفي مشاهدة الأفلام، وأكمل الأحداث من بعده؛ ذلك سيحفز لديك عنصر المفاجأة.

قد يبدو تعريف القصة القوية سَهلًا وقابلًا للتنفيذ، ولكني أؤمن أن الشيطان يكمن في التفاصيل. فقد تم طرق جميع المواضيع، وكتابة جميع الأفكار، بطريقة أو بأخرى؛ في ذلك العالم الذي يشبه القرية الصغيرة، فكلنا نأكل من نفس الطبق؛ طبق المعلومات والحكايات والنميمة، ومع ذلك، ما زال رواة القصص مُهتمين بكتابة أفكار وموضوعات لقصص متشابهة تنتمي لنفس العالم! هل ذلك بسبب وجود إمكانية تقديم تفاصيل ومُعالجات مختلفة؟ أم لأننا نكتب عن الإنسان؛ ذلك الكائن الحي الذي لا يكاد يتغير في طريقة حياته وردود أفعاله مهما تطورت التكنولوجيا من حوله؟ فهو يُحب ويكره ويخون ويحقد ويخطط ويطمع ويضحي، بنفس الطريقة التي استعملها أسلافه منذ ملايين السنين.

السر في التركيبة

إن الأطراف الثلاثة لأي قصةٍ تُروى هي: الراوي، القصة، والجمهور، فالراوي يستمتع بتكوين الشخصيات وتضفير الأحداث، في حبكة مثيرة، لتوصيل القصة إلى الجمهور، لكن سرد قصة، لا يعني فقط خلق سلسلة من الأحداث ووصفها، بل يجب أن يشعر الجمهور أن قصتك تدور في وحدة واحدة متصلة، متناغمة ومتماسكة، فالراوي يَحتاج إلى بناء عالم من المكان والزمان، تدور فيه أحداث قصته وتتطور، وكلما كان هذا العالم أكثر ارتباطًا وتماسكًا وخصوصية - حتى في حالات الخيال العلمي - ازداد شعور الجمهور بالارتباط به كما لو كانوا يعيشون في هذا العالم منذ ولدوا، فقد صدقنا جميعًا فيلم Avatar وعوالم أفلام **Marvel**. لماذا؟ لأن المؤلف صنع العالم بتفاصيل غنية ومحبوكة ومترابطة، والأهم، وَضْع القوانين وتوضيحها. وإرساء قواعد العالم الذي تدور فيه القصة، ليقتنع بها المتلقي، ويُوقِّع مع المؤلف عقد التصديق، ليحدث الاندماج والتأثر والسحر. نعم، هناك ديناصورات في ذلك العصر! كيف ذلك؟ عن طريق ناموسة محبوسة في حجر العنبر الشفاف، تحمل بقايا دماء/ DNA ديناصور، نستخلصها ونزرعها في رحم ضفدعة ونُحيي الديناصورات بعد فنائها بخمسة وستين مليون سنة، في حديقة جوراسية «Jurassic Park» اتفقنا؟ ليوافق الجمهور بالإجماع... ويبدأ الفيلم.

الإعدادات، قوانين اللعبة، «Settings» هي السياق الذي تحدث فيه القصة، العقد الذي يُوقع بينك وبين المتلقي ليوافق منذ قَطعه لتذكرة السينما على مقابلة ديناصورات والسفر عبر الزمن ومشاهدة

الجرائم. وتتضمن تلك الإعدادات، الزمن، المكان، وطبيعة ذلك العالم وقواعده التي لا تخضع سوى للاتفاق الودي، عقد وشريعة بين الكاتب والمتفرجين. تساعد الإعدادات والقوانين في خلق الحالة المزاجية للمتلقي، وتؤكد التفاصيل التي تبهره باختلافها عن عالمه المعتاد، وتجعله يتخيل المشهد أثناء قراءة الرواية، وتمكن المخرج من صنع فيلم مُبهر من فكرتك. إن عالم القصة يعكس المجتمع والثقافة التي تعيش فيها شخصياتك، أما الإعدادات، فتبرر ردود الأفعال والسلوك العاطفي من الشخصيات ولاحقًا تنعكس على المتفرج. ويلعب المكان والزمان كإعدادات وقوانين دورًا كبيرًا في بناء القصة، والأهم، في مدى تأثيرها على المتلقي، كما هو الحال في معظم أعمال الكاتب الكبير «نجيب محفوظ»، ففي رواياته الملحمية مثل «الحرافيش» وأولاد حارتنا» يحرص على تقديم قوانين ذلك العالم الخاص، قوانين فرضتها طبيعة الشخصيات، بين فتوات أقوياء، وحرافيش ضعفاء، محكومون بقوانين صدقها القارئ، وتفاعل معها، وهي التي جعلته يتأثر ويندمج ويتوحد مع مأساة الشخصيات ويشعر بأنه أصبح ينتمي لذلك العالم. كذلك القصص التي تدور في بيئات لها خصوصية أهل الصعيد أو رعاة البقر في أمريكا، فطبيعة وقوانين تلك المناطق يحكمها الشرف والثأر، مما يضع أبطالك والمتفرجين في سياق محدد يشعل الأحداث ويزيد من غرابتها وتباينها.

الإعدادات والقوانين هي أكثر من مجرد موقع جغرافي للقصة، أو فترة زمنية تعمل كخلفية للأحداث والشخصيات. مرة أخرى، قصتك لا تتعلق بالفكرة فقط، إنما تتعلق بتفاصيل العالم التي تدور

فيه الأحداث. وكلما كانت تركيبة القصة نابعة ومرتبطة بوحدة شاملة، بحيث تنتفي صفة العشوائية وعدم القصد، في اختيار أي عنصر مكتوب، سواء في ماضي الشخصيات، التركيبة النفسية، المكان والزمان، وكل التفاصيل الصغيرة؛ أصبح العمل متماسكًا ومحكمًا وقادرًا على المنافسة.

إعدادات الوقت

لنتحدث عن الاستخدامات المختلفة للزمن. أرجوك، لا تستخدم الزمن في الدراما بطريقة عشوائية وغير مبنية على منطق أو فائدة للشخصيات والأحداث، كأن تكتب عن الخمسينيات لأنك تحب موديلات سيارات تلك الفترة، أو تكتب عن السبعينيات لأنك تهوى بنطلونات الشارلستون، أو ربما تكتب عن التسعينيات؛ فقط لأنك تنتمي لذلك الجيل وتريد أن تخلده في قصة.

الزمن في القصة يؤثر في فهم نفسي واجتماعي لسلوكيات وعلاقات الأبطال، ويرتبط بالأحداث الدائرة، التكنولوجيا العصرية، شكل القانون، وطبيعة السلطة السياسية. سواء في المستقبل أو في الماضي. إذا قررت أن تختار فترة تاريخية بعينها للكتابة عنها، فهناك شرط:

- يجب أن يلعب الزمن دورًا محوريًا في الدراما التي تقدمها، بمعنى أن يرتبط الزمن بالأحداث إلى درجة أن تغييره سواء لمزيد من المستقبل أو بالعودة لماضٍ آخر، قد يضع قصتك في مأزق، أو على الأقل يضطرك لتغيير في البنية الأساسية للقصة.

في روايتي السادسة «موسم صيد الغزلان» كان الزمن عاملًا مؤثرًا وحتميًّا في سرد الأحداث، فقد استخدمت تاريخ زيارة المذنب «هالي» التالية للأرض والمقدرة بسنة ٢٠٦١، لتكون السنة التي تدور بها الرواية، بسبب دور المذنب الأساسي في تحريك الأحداث، ورمزيته التي تعني تكرار كل شيء في حياة البطل من جديد، تكرار خطاياه، بالإضافة لتأثيره الكيميائي على تفكير الأبطال. كذلك المستقبل أعطاني إمكانية تخيل وخلق عالم بلا إله، ليدخل القارئ تجربة مؤلمة حين يتخيل فَقْد البشر للإيمان بالسماء. وكذلك استخدمت المستقبل وتقنياته لخدمة الحبكة، فالبطل يسجل أحلامه ـ التي تؤثر كثيرًا على الأحداث ـ بعدسة الواقع المعزز أو Augmented Reality (AR) التي لم يتم اختراعها بعد. كما استعنت بفكرة الروبوت كشخصية هامة ومؤثرة.

أما في رواية «لوكاندة بير الوطاويط» فقد كان للزمن تأثير قوي في فكرة الرواية، فقد بحثت في الماضي حتى عثرت على ظروف اجتماعية فريدة سنة ١٨٦٥، عهد الخديوي إسماعيل، حين كانت مصر بدون جهاز بوليس حقيقي(*)، وكان القائمون على الأمن «قواصة» أتراك غير مدربين أو عابثين، في سنوات سبقت مطلع الاهتمام بالطب الجنائي، وفي بداية عهد الشعوب بفن التصوير الفوتوغرافي. تلك السنة حدث بها وباء كوليرا وفيضانات وطاعون الماشية، مما عنى كثيرًا لخط سير البطل والأحداث، وبها تم اغتيال الرئيس الأمريكي ومُحرر العبيد «إبراهام لينكولن» حيث البطل كان يملك جارية سمراء البشرة

(*) تأسس أول جهاز منظم للبوليس سنة ١٨٦٩.

اشتراها من وكالة للعبيد! أما عن الأحداث التاريخية، فتلك السنة كانت بداية إنشاء القاهرة الخديوية الجديدة، سنة تُمثل الحد الفاصل بين الماضي والحاضر الذي ما زلنا نراه حتى الآن، ففي تلك السنة تم بناء كوبري قصر النيل الذي صار رمزًا أصيلًا للقاهرة طوال عهودها، وكذلك كان المرور به في القصة ـ وهو مشروع لم يكتمل ـ جذابًا ومحفزًا لمخيلة القراء.

التقويم

لا تستخدم التقويم بشكل عشوائي. السنة، الشهر، الأسبوع، يوم محدد في الأسبوع، قمر مكتمل، عيد ميلاد، عيد ديني، زواج، مناسبة مهمة، أو تاريخ حادثة حدثت في مثل ذلك اليوم. كل تلك المناسبات، يجب أن تستخدم بقصد وبتبرير يوفر لك ظروفًا استثنائية تفيد وتثري الأحداث، فقد تقوم بعمل قصة تتطور بشكل كبير في هذا الشهر المُحدد من العام، مثل فيلم «Sweet November» للمؤلف بول يوريك. أو حبكة تدور حول بطل يعيش يومًا فارقًا من حياته مثل فيلم «Die Hard» للمؤلف جيب ستيوارت والذي يدور في ليلة رأس السنة عن عصابة إرهابية تحتل ناطحة سحاب وتتخذ بعض الرهائن من بينهم زوجة البطل، كذلك رأس السنة تم استخدامه بشكل فعال في فيلم «وحدي في المنزل/ Home Alone» وفي الدراما المصرية في فيلم «أرض الأحلام»، إلخ. كما استُخدم يوم الهالوين في فيلم «Scream» وفيلم «Halloween»، وكذلك جميع الأفلام الرومانسية استغلت يوم «Valentine's Day» لتحريك قصص الحب، ووضع الأبطال في دراما مصبوغة بلون أحمر لا يخطئه الناس. اسأل نفسك

إذا اخترت شهر رمضان أو ذكرى ثورة أو الجمعة السوداء أو عيدًا دينيًا لكتابة قصتك، ما الفرق الذي ستحدثه في كتابتي؟ أذكر أنني قد استخدمت «ليلة رأس السنة» في رواية «تراب الماس» لكي أؤرخ لجريمة وقعت في نفس الليلة، وقد استطاع البطل في نهاية القصة إدراك حقيقة الجريمة بسبب تاريخ رأس السنة المدوَّن على صورة. وعلى النقيض، لن يستفيد القارئ من استخدامك لعيد الاستقلال كمسرح زمني لقصة حب رومانسية.

التوقيت الموسمي يشير إلى الفصول الأربعة: الشتاء، الصيف، الخريف والربيع، وهناك عدد هائل من الأفلام والروايات تدور حول تلك الفصول، فهي تشير إلى نمط حياة وأنشطة وسلوك اجتماعي ومزاج مختلف متغير، ربما بعضها يشير للحب وبعضها يبعث على الكآبة والحزن. تخيل أهمية كل موسم في بيئته الدرامية، فالفصول المختلفة تؤثر على الحياة البرية والمناظر الطبيعية وظواهر المناخ، كذلك تؤثر على الشخوص والأحداث، فدراما تاريخية مثل «أساطير الخريف Legends of the Fall» تعكس الطبيعة والتاريخ والحرب والحب على الشخصية، وكذلك فيلم «أعرف ما فعلته الصيف الماضي I Know What You Did Last Summer» حيث انعكس تأثير الفصل على الدراما بشكل مباشر، وكذلك لا تستخدم التقويم ناقصًا كأن تكتب عن ثلاثة مواسم في السنة وتؤكد ذلك بكلمة على الشاشة، وتتجاهل الموسم الرابع، أو تصنع قصة تدور أحداثها خلال ٣٦٥ يومًا، بدون أن تعي أهمية العودة لليوم الأول من السنة!

عد تنازلي

يمكن أن يؤدي وقت في ساعة مُحددة، أو دقائق معدودة، إلى خلق حالات مزاجية أو مشاعر معينة لتصعيد التشويق في قصتك. فكر في ضغط الموعد النهائي الذي يلوح في أفق البطل، أب يجلس بجوار الهاتف في انتظار اتصال من خاطفي ابنته. مهلة من يومين لبدء حرب على بلدك. لقد استخدمت فكرة العد التنازلي في فيلم «الفيل الأزرق ٢» حين وضعت حدودًا زمنية للبطل تمثل عائقًا للنجاح في إنقاذ عائلته من القتل خلال ثلاث ليالٍ، وهو ما صعَّد من حدود التشويق في القصة، وأثر بشكل مباشر على إيقاع الفيلم وتعلق الناس بمتابعة الأحداث... بدون ملل.

الزمن وأدواته

لكل زمن أدوات مُحددة، تميز عصرًا أو حقبة كاملة عن غيرها، وتؤثر بالتبعية على خطوط سير البشر وحيواتهم. أثناء فترة الأربعينات حدثت الحرب العالمية الثانية، مما بدّل مصائر البشر وقاد الاقتصاد والطب وصناعة الأسلحة وحقوق الإنسان إلى حدود بعيدة ما كانت لتتحقق لولا أزمة الحرب وبناء عليه، فمن العبث أن تختار زمنية الحرب الكبرى والتي امتدت لست سنوات، اشترك فيها أغلب دول العالم، لتتجاهلها في فكرتك رغم اختيارك لذلك الزمن! ومن الإهدار للموارد، ألا تستغل ظروف الأزمة العالمية، اختراعات الحرب من أسلحة وماكينات، القصص المتداولة، والأدوات المستخدمة، لصنع قصة قريبة للحقيقة، وبكل استغلال

يفيد الأحداث والشخصيات. في فيلم «The Imitation game» تم استخدام حدث الحصول على ماكينة الشفرة الألمانية «Enigma»، ذلك الاختراع الذي غيَّر مجرى الحرب وأدى إلى انتصار الحلفاء على دول المحور. أيضًا دخول الصوت على صناعة الفيلم الصامت سنة ١٩٢٧، وما تبعه من سقوط نجم هوليودي شهير بسبب عدم إمكانيته التعبير عن طريق الحوار، تلك كانت قصة فيلم «The Artist» إنتاج سنة ٢٠١١. وكذلك اختراع الميكروفون سنة ١٩٢٥ كان له تأثير على سقوط مطربة شهيرة مثل سلطانة الطرب «منيرة المهدية»، وصعود كوكب الشرق «أم كلثوم».

بعض أعظم الأفكار الروائية والأفلام تم بناؤها على شرف «أداة» غيَّرت مَصير الأبطال والأحداث، لا تستهن بأداة صغيرة قد تحمل قصة شغف تسحب المُشاهد في مغامرة لا يكاد يتخيلها. وكذلك غياب الأدوات من زمن معين، قد يصنع قصة شيقة ومثيرة. ضعف «الطب الشرعي» سنة ١٨٨٠ أدى لظهور أسطورة جاك السفاح، القاتل المتسلسل الأكثر شهرة في لندن. أيضًا غياب الاتصالات قد يمزق قصة حب عظيمة، مثلما حدث في فيلم «تايتانك» حين استغاثت السفينة المنكوبة، وكانت الاتصالات منعدمة في [illegible] من حولها حيث لم يكن هناك قارب [illegible] الاتصال طوال [illegible] تغرق في تراجيديا رهيبة كان من الممكن تخفيفها أو تجنبها لولا جهاز اتصال.

قد تتضاعف قوة القصة عن طريق نقلها إلى زمن آخر، زمن أكثر تحديًا لإمكانيات البطل، أكثر تحديًا لقدراته في حل لغز يواجهه. كما يمثل الزمن - سواء في المستقبل أو في الماضي - عالمًا جديدًا يتم اكتشافه بمصاحبة المُشاهد أو القارئ، مما يمثل

مغامرة جديدة تزيد من قوة الفكرة وتساعد على دفع الأحداث بطريقة غير متوقعة.

ماذا عن مكان قصتك؟ الجغرافيا

المكان يشمل الموقع الجغرافي للقصة: البلد، المدينة الكبيرة أو القرية. يمكن أن يكون مكان قصتك كوكبًا، أو ربما غرفة ضيقة ليس بها نافذة. يمكن أن يكون زنزانة تحت الأرض، أو جزيرة بها بركان. تخيل الأهمية التي يمكن أن يلعبها الموقع في دراما قصتك. فسكان المدن الكبرى في تعاملاتهم اليومية وأخلاقياتهم، يختلفون اختلافًا كاملًا عن سكان الريف والمناطق الصحراوية المعزولة. الخصائص المادية والروحية تؤثر عليها الجغرافيا بشكل مباشر، كما تؤثر على الشخصيات بشكل كبير. ما بين البدو في الصحاري، وسكان مدينة عالمية مثل نيويورك؛ اختلاف لا يمكن إنكاره. وكما أكد «ألبرت أينشتاين» في نظرياته، فإن الزمان والمكان رُبطيان مترابطتان، ويؤثران على بعضهما البعض. فالقاهرة القديمة في «الوكاندة بير الوطاويط» مختلفة تمامًا عن القاهرة الحديثة في «تراب الماس». وكلاهما يختلفان عن القاهرة المستقبلية في «موسم صيد الغزلان». كما تختلف مستشفى الأمراض العقلية في «الفيل الأزرق» عن «مارستان قلاوون» للصحة النفسية في «الوكاندة بير الوطاويط» سنة ١٨٦٥. لكل منها خصائص متفردة تفيد القصة بشكل مختلف. نفس المكان، في زمنين مختلفين، يصنع دراما شديدة الاختلاف.

الأماكن التي تختارها لها روائح ومَشاهد وأصوات فريدة، اخترها بعناية وبقصد وباستفادة كاملة للشخصيات والأحداث،

بما يفيد مسار الدراما في قصتك. لا تختَر مكانًا لمشهد معين فقط؛ لأنك تحبه، ولا تختَره بناء على أن ذلك الحدث «عادة» لا يحدث إلا في ذلك المكان، ولتختبر مرونة التفكير لديك بأن تجرب اختيار مكان يصلح لأول ميعاد غرامي بين رجل وامرأة، هل ظهر في عقلك مطعم أو كافيه؟ ربما سينما سيارات أو عمارة عالية مثبت فوقها لافتة إعلانية؟ فكر ثانية، فكر في خامس أو سابع اختيار، مكان لم يأتِ ببالك، حرر عقلك من الموروث السينمائي والمجتمعي السابق، نحن نختار الأمكنة بناءً على وعينا العام والمُستقَى بشكل كبير من أفلام أخرى! وكذلك حاول البحث عن عشر استخدامات للبطانية غير التدفئة وإطفاء النار! ذلك هو اختبار الذكاء «IQ» الدرامي.

وقد يكون تبديلك لجغرافيا المشهد أثر آخر على المشاهد. مثل مشهد جنسي حميمي بين البطل والبطلة في فيلم «Enemy at the Gate» للكاتب جون جاك آنود، يَحدث في ملجأ مليء بالجنود، ملتصقَين بعضهما ببعض، نائمَين تحت قصف النازي، خائفَين، ليصبح لذلك المشهد معنى مضاعف، فالرغبة تتحدى ظروف الحرب والمكان. كذلك حدث تغير لطبيعة المكان في فيلم «Before Midnight» للكاتب والمخرج ريتشارد لينكلاتر، حيث حوّل غرفة النوم وبداية علاقة حميمية بين البطل والبطلة، إلى نزاع بينهما، انتهى بشرخ عميق في العلاقة.

لقد استخدمت أجواء مدينة الإسكندرية في عهود البطالمة سنة ٢٥٠ قبل الميلاد في رواية «أرض الإله» وذلك لخلق حالة جديدة لا تعرفها المخيلة في زمننا الحالي، فالروايات التي تدور في تلك الفترة نادرة جدًّا، وكذلك الأفلام، رغم أنها جغرافيا فريدة لمدينة كانت في يوم من الأيام عاصمة العالم القديم، بفنار استثنائي من عجائب

الدنيا السبع، وقصور ملكية غرقت تحت مياه البحر المتوسط. كذلك الزمن الموازي في القصة، دارت أحداثه في سنة ١٥٧٣ قبل الميلاد، في عهد الأسرة ١٨ من العصور المصرية القديمة، زمن أحمس «قاهر الهكسوس»، وهو زمن مكلف إنتاجيًّا بالنسبة لصنع فيلم - حتى على مستوى هوليوود - وبالطبع، مخيلة القراء لا تملك المقادير البصرية الكافية لخلق ذلك العالم أثناء قراءة القصة، مما يعد ميزة كبيرة لي ككاتب، وللقراء، فهم يتبحرون في عالم جديد لم يجربوه من قبل.
أيضًا أفادت الجغرافيا كثيرًا الكاتب الكبير «نجيب محفوظ» في حفر عالم رواية «ثرثرة فوق النيل» التي صدرت عام ١٩٦٦، حيث كان المكان الأساسي التي تدور فيه الأحداث «عوّامة نيلية» تجتمع فيها شخصيات تمثل الطبقات المثقفة في المجتمع المصري ذلك الوقت، وبالطبع كان لاختيار «العوّامة» مغزى تمثّل في مقولة على لسان شخصية «علي السيد» حين قال: «نرى أن السفينة تسير دون حاجة إلى رأينا أو معاونتنا، وأن التفكير بعد ذلك لن يُجدي شيئًا، وربما جرّ وراءه الكدر وضغط الدم». اختيار جغرافيا القصة بعناية وبقصد، رشّح - دون مباشرة - إحساس عدم الثبات والاهتزاز الدائم والافتقار إلى القيادة، فهي عوّامة تهيم جاثمة فوقها كل المثقفين الذين يفترض بهم إيقاظ الناس، لكنهم فضّلوا المخدرات وتركوا الحياة وانسحبوا، لينتهي الحال بفقدان العوّامة في النيل.

إذا تبدلت جغرافيا عالمك بسهولة، ودون إحداث أي تغيُّر في الأحداث، فاعلم أن هناك مشكلة؛ ملخصها أن شخوصك ينقصهم «جغرافيا مناسبة» تؤكد معاني الرحلة التي يخوضونها، وتساعدهم على اختيار أفضل وأسوأ ما فيهم.

الغلاف الجوي للقصة

اختيار المكان الذي تدور فيه أحداث قصتك ـ حتى وإن كان كوكبًا بعيدًا في فيلم خيال علمي ـ يجب أن يرتبط مع المُشاهد بصورة ذهنية مألوفة لديه، بمجرد رؤيتها، يترسخ لديه انطباع ما، مزاج مُحدد، إحساس عام، وقبل سماع أي كلمة حوار تشرح الفكرة. كل جغرافيا على كوكبنا خلقت في الوعي الجمعي للشعوب ومن خلال الظروف الخاصة لكل مكان على حدة، وتاريخ الأحداث التي وقعت في تلك الأمكنة، خلقت لدينا معاني وانطباعات عامة، نكاد نتفق عليها بنسبة ١٠٠٪. فالثلوج والصحاري موحشة، تبعث شعورًا بالوحدة والقسوة. البحار والمحيطات غامضة، تحمل الأسرار في بطنها. والغابات تحوي من المخلوقات ما يعجز البشر عن رؤيته بالعين المجردة. يتم وصف قصتك بالحواس الخمس: «بصر وسمع ولمس وشم وتذوق» مما يؤكد إحساسًا بمزاج مُحدد يؤثر على كيفية استجابة القراء أو المشاهدين للقصة. لكن على أرض الواقع السينمائي، نحن نستخدم الصوت والصورة فقط، وربما اهتزازًا للكراسي في سينما ثلاثية الأبعاد، أو مواسير تضخ الروائح في سينمات محاكاة الوجود، لكن في المطلق، وعن طريق العين والأذن، يجب أن يصل المعنى والانطباع للمشاهد، حيث يتم تقديم الروايات والأفلام من خلال طبيعة تحمل خصائص تنعكس على العديد من عناصر القصة مثل؛ المكان، مظهر الشخصيات وسلوكها، وتطور الحبكة، والمزاج العام للقصة، والمعنى، وهو ما يسمى بالغلاف الجوي للقصة.

وبالطبع هنا يظهر التحدي في كتابة الرواية، حيث تكون الكلمات المكتوبة هي الشفرة الوحيدة التي تفتح الحواس كلها للمتلقي حتى يدخل عالم القصة.

الغابة

إذا كتبنا تعريفًا لقانون الغابة، فهو نظام أو طريقة عمل يعيش فيها الأقوى على حساب الضعيف، كحيوانات في الطبيعة، أو ككائنات بشرية لا تتبع قوانين أو أخلاقيات الحضارة. عندما يتحدث الناس عن «قانون الغاب»، فإنهم عادة ما يقصدون المنافسة القاسية الشرسة، مع اتجاه الجميع لخدمة مصلحتهم الشخصية فقط. عندما قررت كتابة «تراب الماس»، كنت مشغولًا بفكرة الجريمة الكاملة، والفكرة الأكثر تطرفًا، «القتل» لتخليص المجتمع من الفاسدين، وحماية الصالحين، بالإضافة إلى الحق المطلق في عقاب أعداء المجتمع بسلطة قاضٍ وجلَّاد. بالنسبة لمثل هذه القصة فإن عالم الغابة، وقوانينها الشرسة، تناسبها تمامًا، فأحد أبطال روايتي «حسين الزهار» يحارب النظام القانوني الفاسد الذي تديره فئات من الانتهازيين باستخدام سم «تراب الماس»، ذلك السم الحقيقي تاريخيًّا، تم استغلاله كسلاح للتطهير، دون اتباع أي مبادئ أخلاقية، حيث اختار «حسين الزهار» والد البطل، معاقبة المجتمع على هزائمه الشخصية، وتم استعراض صراع السلطة بأشكال عديدة، حيث تحاول كل شخصية فرض قانونها الشخصي للبقاء على قيد الحياة والسيطرة على الآخرين. في الوقت الذي لم تتبع فيه أي شخصية قانونًا أخلاقيًّا أو أي نظام عقلاني مُتزن، فكل شخصية

لها منطقها وقانونها وقوتها المستخدمة بطريقة برجماتية تخضع للمصلحة الشخصية فقط.

في فيلم «The Untouchables» من إنتاج سنة ١٩٨٧ استطاع المخرج بريان دي بالما، صُنع عالِم يشبه طبيعة الغابة، ناطحات سحاب تعيق رؤية السماء، أجواء ملبدة، ضبابًا، واغتيالات تتم في ممرات خلفية للبنايات، بالإضافة لتركيبة الشخصيات الشريرة الأشبه بتركيبة مجتمع الغوريلات في الغابات، حيث يثير القائد متمثلًا في شخصية المجرم الشهير «آل كابون»، ومن حوله رجاله «الغوريلات» الأقل شأنًا. حين تشاهد فيلم «The Untouchables» سَينتابكَ الإحساس بقانون الغاب، دون أن ترصد في مدينة نيويورك شجرة خضراء واحدة.

في أحداث فيلم «تراب الماس» يظهر الفرق واضحًا بين الضعيف والقوي، فالأقوياء يرتفعون عاليًا في السماء، يرتشفون النبيذ، يرتدون ملابس فاخرة ويحتفلون، بينما يتم ضرب الضعفاء ودفعهم إلى الأرض في اعتداءات جسدية مختلفة، مما أظهر طبيعة «الغابة» بشكل واضح على الشاشة، فالقوي يهاجم الضعيف، مستوحيًا طبيعة الغابة في اختيار الأماكن، وفي كل جملة حوار، بل وفي ترتيب السلسلة الغذائية التي تحكم تلك الجغرافيا الخاصة.

حيوان يسكن بداخل كل شخصية!

لقد استخدمت التركيبة الحيوانية «بترتيب السلسلة الغذائية» في رسم السمات الجسدية والسلوكية لبعض الشخصيات، فالحيوان

مهما بلغت صفاته من التنوع والكثرة، تنطبق عليه ـ من وجهة نظر البشر ـ صفة غالبة مهيمنة، فالجمل صبور، والكلب وَفيّ، والثعبان خبيث، والثعلب ماكر، إلخ، وكذلك قد تصف بعض الشخصيات التي تقابلها في حياتك بصفات حيوانية، فقط لأن الشخص يحمل ملامح أقرب لحيوان بعينه، ومن ثَمَّ فنحن نعتقد بشكل كبير أن سلوكه يشبه الخنزير أو الحمار أو الأسد، طالما يحمل شيئًا من ملامحهم.

البطل الشرير «وليد سلطان» كان يمارس شرَّه وعلى وجه ابتسامة، مثل «الضبع» فهو غادر خائن، يقتل بدم بارد، ويبتسم. وكذلك البطل الرئيسي «طه الزهار» استخدمتُ في تصميم شخصيته انطباع البشر عن حيوان «الثعلب»، فهو ماكر؛ لا يستخدم القوة الجسدية، ويدعي الموت للهروب من الأعداء حتى يظفر بهم في النهاية. كما استخدمت تركيبة «الدب» في تصميم شخصية «السرفيس» البلطجي العنيف، فهي شخصية لا تتكلم كثيرًا ـ تعمدت في الفيلم تخفيف حواره ـ مما أضفي عليها غموضًا ورهبة، في نفس الوقت هو غشيم القوة، متهور الطباع، مباغت وعنيف، مثل الدب.

اختر لشخصياتك تركيبة حيوانية من الغابة أو الطبيعة التي تملأ العالم من حولنا، وبضمها إلى الجغرافيا المناسبة للقصة، ستصنع انسجامًا للأحداث، وستؤثر بشكل بَصَري ونفسي على مُخيلة المتلقي، دون أن يدري مصدر ذلك التأثير بشكل مباشر.

البحر والأرض

إذا سألتك ما هو الفرق بين عالَمي البحر والأرض، فستتبادر إلى ذهنك مئات التباينات والتناقضات: السطح الجغرافي، طبيعة

المخلوقات، السلسلة الغذائية، قانون البقاء. في البحر، وحين نركب مَركبًا، نشعر بالأمان في رحلة بحرية، ولا نكاد ندري أن أسفل منا تسبح قروش أو غواصات نووية، ذلك هو العالم المتناقض بين طبيعتَين لهما قوانين مختلفة تمامًا. وكلما كان التباين قويًّا؛ تخلقت دراما قوية. لقد استخدمتُ ذلك التباين في سيناريو فيلم «الفيل الأزرق». كنت حريصًا على إظهار العالمين المتناقضين في ذهن بطلي؛ والذي يؤثر على وعي المُشاهد ومزاجه، فعالم يحيى الواعي بداخل مستشفى الأمراض العقلية وعنبر الخطرين «٨ غرب»؛ يقابل عالم يحيى بداخل رحلة قُرص «الفيل الأزرق» المفعمة بالفنتازيا، عالم سحري ننتقل فيه إلى أزمنة مختلفة، غريبة وشديدة التباين، ليُصبح الذهاب والعودة، رحلة مليئة بالتشويق والإثارة، يصنع فيها التضاد بين العالمين إيقاعًا خاصًّا، «بسترة» للمتفرج، بين درجتَي حرارة، ساخنة وباردة، ساهم المخرج «مروان حامد» في إثرائها وتلوينها بكدرات وتكوينات غرائبية ومثيرة، عن طريق الديكور والجرافيك والموسيقى التصويرية، عناصر تركت المشاهد وكأنه يعيش رحلة غطس في محيط ملوَّن عجيب، ثم الصعود على مركب، قبل القفز للمياه ثانية. نرى أيضًا عالم البحر والأرض، في فيلم «سلاحف النينجا». الفرق واضح بين العالم الطبيعي فوق الأرض، وعالم المجاري الذي يحوي نوعًا مختلفًا من المخاطر والكائنات. وأيضًا فيلم «Ready Player One» للمخرج ستيفن سبيلبرج، ينتمي لنفس النوعية، حيث عالم ألعاب الفيديو الذي يلجُه البطل عن طريق نظارات الواقع الافتراضي «VR»، والعالم الواقعي الخارجي، الأقل ألوانًا والأقرب لفقر «ديستوبيا» المستقبل.

عالم البحر والأرض في الرواية أو السينما، لا يشترط وجود بحر حقيقي، إنما المقصود هنا هو صُنع حالة تباين تشبه الفرق بين البحر والأرض، كل عالم له سمات وشخصيات وقوانين مختلفة، وعادة ما يؤدي هذا النوع من التباين إلى نشوء صراع درامي ويجعل الجمهور ينحاز إلى جانب ويفضل عالمًا على الآخر في النهاية.

الصحراء

عالم الصحراء له قِيَم ثقافية راسخة في عالمنا؛ فتركيبة المكان المفتوح، القاسي الموحش في كثير من الأحيان، والخصائص العقلية والجسدية لسكانه والتي تتمحور حياتهم بشكل يومي حول مواجهة العديد من الصعوبات والتحديات للبقاء على قيد الحياة، هو ما يجعل من هذا المكان مسرحًا دراميًّا مميزًا ومثيرًا. ما أشير إليه بعالم الصحراء في القصة؛ هو الفراغ والسكون، الوِحدة الإنسانية الأشبه بالسجن الانفرادي مع عدم وجود حيطان، الشكل الذي يخالف طبيعة البشر في التواجد في تجمعات صغيرة وحميمية، تلك الأجواء التي تُجبر الإنسان على سلوك طرق مثيرة للحياة، قاسية أو شائكة، وفي نفس الوقت؛ هي مكان يسمح بالتأمل والسكون النفسي والوصول للمعاني الفلسفية والبحث عن الذات.

عندما قمت بتقديم شخصية «سمير عليوة» في أول مشهد من فيلم «الأصليين»، كان يسير بمفرده مع عربة التسوق في سوبر ماركت شاسع، مارًّا بثلاجة تحوي الفراخ المجمدة، إشارة إلى تدجين البشر الذي نعيشه في مجتمعاتنا بسبب تأثير العولمة والقوالب الثابتة التي أصبحت تُشكل وعينا الجمعي. في العديد من المشاهد

كان بطلي ـ بشكل كبير ـ وحيدًا، رغم أن الأحداث تدور في القاهرة المزدحمة، وفي وجود ذلك الكم الرهيب من مواقع التواصل الاجتماعي من حوله، يَسعى جاهدًا للبقاء والتحقق في حياة عصرية قاسية، بمواجهة مع شخص واحد على أقصى تقدير في كل مشهد، طوال سَير القصة، مما وضعه في حالة عقلية وجسدية من العزلة وسط حضارة استهلاكية حديثة بنينا أسوارها حولنا. «سمير» المصرفي في منتصف العمر، عالق في رتابة الحياة اليومية، يذهب إلى العمل كل يوم، ويصطحب أطفاله إلى المدرسة، ويزور والدته المتحكمة بانتظام، لكنه وحيد تمامًا! هكذا يظهر «سمير» في معظم المشاهد، بدويّ الروح، يعيش في مدينة حديثة، لكنها تشبه في طبيعتها وحشة الصحراء غير المأهولة.

الطبيعة الصحراوية في فيلم «الأصليين» ظهرت من خلال الأجواء الجافة الموحشة للمدينة الكبيرة. كم هي قاحلة وبلا حياة! الشخصيات وكأنها محبوسة في زنازين غير مرئية، وانعكس ذلك في صراع البقاء القاسي للبطل «سمير عليوة» ووحشية خصمه «رشدي أباظة» والذي عرض عليه عرضًا غير مسبوق بعد رفده من البنك؛ وهو أن يعمل في «كيان غامض» يعمل على مراقبة الناس طوال الوقت، مما أعطى «سمير» سيطرة مزيفة على عالمه المعزول، قبل أن يكتشف في النهاية، أنه لا يكاد يعلم شيئًا عن أسرته الصغيرة التي تخفي أسرارًا لم يتوقعها، فهو لا يكاد يعرف حقيقتهم رغم حياته معهم، ليقرر في النهاية الثورة على نظام المراقبة، ويلجأ إلى تعمير أرض والده في «صحراء» الواحات، إشارة لخروج الشخصية من الوحدة الصحراوية للحياة الحقيقية.

كذلك سترصد عالم الصحراء الدرامي في فيلم «HER» للمخرج سبايك جونز Spike Jonze حيث خلق في نيويورك حالة من العزلة لا تقل ضراوة ووحدة عن الصحراء الأفريقية، وانعكس ذلك على التكوينات، قلة عدد الأبطال، ومهنة البطل، وهي كتابة الجوابات على الورق لمَن يريد المراسلة، في إشارة لافتقار البشر للتواصل رغم التكنولوجيا ورغم أن الفيلم يدور في مستقبل قريب.

تخيل المدينة التي تعيش فيها، واصبغ عليها مقادير الصحراء من وحدة وعزلة، أو تخيلها مقسمة إلى عالمَين شديدَي التباين؛ بحر وأرض، أو ربما غابة يأكل القوي فيها الضعيف، وتخيل بطلك، يواجه تلك الطبيعة المحفورة في أذهان المتفرجين، والتي تعطيهم انطباعًا سريعًا بمجرد اشتمام رائحتها، هم لن يشاهدوا البحر والصحراء والغابات، لكن الأجواء وطريقتك في بناء عالمك، ستعطيهم ذلك الإحساس، سيتسلل إليهم دون أن يدركوا، رسالة داخلية بها روائح وألوان ومعانٍ، ستترسخ بداخلهم بهدوء، وتساعدهم في عدم نسيان ذلك الفيلم خاصة، فبعض الأفلام لا تُنسى، وبعضها يتلاشى قبل أن تركب سيارتك في جراج السينما.

القصة هي مملكتك التي تستمتع ببنائها، اجعل من كل التفاصيل الصغيرة وسيلة وأجواء تؤدي إلى تطور الدراما فيها، مستغلًا فكرة «الارتباط الشرطي» والتي ما إن يلتقطها الجمهور، يستجيب دون أن يدري للمعاني التي تريد توصيلها.

الرواية مقابل السيناريو

إن تقديم منظور مختلف للعالم، عبر السِّيرة الشخصية للبشر عبر التاريخ، أو التعبير عن آراء وقِيَم مُختلفة، ليسوا أقوى أو أشد تأثيرًا من سَرد قِصة تبدأ بكلمة «كان يا ما كان». عندما تجذب القصة انتباهنا وتشركنا في تفاصيلها وتحقق الاندماج والتوحد مع عقولنا، فمن الأرجح أننا سنستوعب الرسالة والمعنى بداخلها أكثر مما لو تم تقديم نفس الرسالة في حقائق وأرقام وأوامر. نحن نذكر قصة النبي موسى ومعاناته مع الطاغية فرعون، مقابل نسيان وصعوبة شديدة في حفظ آيات الميراث أو الأوامر الأخلاقية في الوصايا العشر في التوراة. أسلوب رواية القصة هو ما يجعلها مؤثرة وقابلة للحفظ والترديد، تُروى مرارًا وتكرارًا عبر أجيال وأزمنة مختلفة، فالكاتب «ويليام شكسبير» بروائعه «هاملت» أو «ماكبث»، وملحمة «الحرافيش» الخالدة لنجيب محفوظ، والأفلام التي لا تُنسى للمخرج «ألفريد هيتشكوك» و«ستيفن سبيلبرج»، كلها قصص رائعة يتم سردها في ثقافات مغايرة من خلال وسائط مختلفة من مسرح أو روايات أو أفلام، صنعة جارية للفن وللشعوب، تؤكد أن الإنسان كان يقدس القصة، يعشق نقلها وتداولها، والمُبالغة في تفاصيلها ووضع التوابل عليها، بين الأفراد والأكابر، حتى يتحول الصرصار إلى تنين فيصبح كذلك الصحافة إذا كُتبت الأخبار فيها بصيغة عادية، لن تحظى باهتمام القراء، مقابل خبر عن جريمة تُحكى بطريقة مثيرة، طريقة روائية، لتصنع موجة من النميمة المجتمعية تمتد لشهور طويلة وربما لسنين، لماذا؟ لأن الإنسان تعوَّد ـ منذ مجتمعات الرعي الأولى في العصور الحجرية ـ تعوَّد على تتبُّع الحكايات والأخبار والنميمة الآتية من كل جانب،

بطريقة الحكي، حتى يستقرئ أخبار الحياة من حوله، الحضارات التي تتكون، والقصص المؤثرة التراجيدية التي تُجبره أحيانًا أن يبدل حساباته، وعقولنا الحديثة مُبرمجة ـ دون وعي منا ـ على فهم الحياة والتعامل معها مثل الإنسان القديم، عبر الحكايات. كذلك أول سنوات في حياتنا، نجد أن الطفل ثقافته «سمعية» في المقام الأول، فهو يسمع الأوامر، ويتجنب المخاطر، ويعرف سُبل النجاة في الحياة عن طريق سَيل من القصص المستمرة، من الأب والأم، والأجداد، عن «أبو رِجْل مسلوخة» والعفاريت، والأميرات، حتى يكبر الطفل، فيتخذ طريق القراءة ونقد الأفكار، أو يكتفي بالثقافة السمعية: «بيقولوا فيه عفريت في الشقة دي»، وفي كل الحالات، لا يمتنع الإنسان عن الاستماع للحكايات بشغف.

أجد أنه من أساسيات الكاتب، استيعاب الفرق بين كتابة رواية وكتابة سيناريو، وسأحكي تجربتي عن كيفية التحول من روائي، إلى روائي وكاتب سيناريو في نفس الوقت، وهو أمر يستوجب الكثير من الدراسة والصبر، كما أن المراحل المختلفة لتصنيع رواية أو سيناريو، تجعل الفرق بينهما أحيانًا مثل الفرق بين قيادة الدراجة والسباحة، فرغم أنهما قد يتشاركان الهدف النهائي المتمثل في «سرد قصة»، فإن الرواية والسيناريو مُنتجان مُختلفان تمامًا، لكل منهما متطلباته وأساليب تقديمه. نظرًا لتعريف الكاتب الأمريكي «سيد فيلد/ Syd Field» للرواية، فهي قصة يتم سردها بالكلمات، بينما يكون الفيلم قصة يتم سردها بالصور المتتابعة. إنما الاختلاف الأكثر أهمية هو أن الرواية هي منتج نهائي، فردي التكوين والتنفيذ، في حين أن السيناريو هو مخطط لفيلم، رسم هندسي لمشروع، خريطة لفريق عمل.

الرواية

تخيَّل أنك روح هائمة، تستطيع الدخول إلى أجساد الشخصيات، العيش بداخلها والإحساس بكل نوازعها وهواجسها، تلك هي الرواية، قِصة تُحكَى بالكلمات، قِصة تُحكَى من الداخل، من جوف الشخصيات، اللغة فيها، هي الوعاء والوسيلة التي تحمل المعنى وتنقل وتشرح عن طريقها كل شيء؛ الأحداث، متى وأين تحدث، مشاعر الشخصيات وأفعالها. كُل شيء يحدث من خلال السرد الوصفي الذي تُوصله للقراء بأداتك الوحيدة؛ الكلمات. تبدو الرواية صعبة التحقيق، طريقًا طويلًا مُهلِكًا، لكنها ساحرة في نفس الوقت. «السماء هي حدودك» هي عبارة شائعة تنطبق تمامًا على الروائي. تُعد كتابة الرواية نشاطًا منفردًا من بداية مشروعك حتى نهايته، والنسخة النهائية من روايتك ستكون بالضبط نفس النسخة التي يقرؤها القارئ، إنها منتج نهائي. أنت الراوي والمخرج والممثل في القصة. في الروايات لديك الحرية لوصف دواخل الشخصيات، ما الذي يدور في أذهانهم، واختيارهم للرد أو عدم الرد في أي موقف يواجههم. بصفتك روائيًا يُمكنك اختيار سرد قصة بالطريقة التي تريدها. التحدي الحقيقي في كتابة الرواية هو أن القارئ قد يفقد الاهتمام بكتابك أسرع من الفيلم، يصيبه الملل، فأنت تقدم له ورقًا أبيض يحمل كلمات وسطورًا في زمن مُلوّن من «Instagram - TIKTOK - YouTube» تُنافسك على وقته المتاح. هناك العديد من العوامل في الفيلم تجعل الجمهور يمنح الفيلم فرصة أكثر من مرة، ويستمر في مشاهدته! في الفيلم، إذا لم تُعجبك

البداية، يمكنك الاستمرار في المشاهدة، لأنك تحب الممثلين، أو أن المؤثرات الخاصة جذابة، أو تستمر في المشاهدة لأنك موجود بالفعل في السينما ـ ودفعت ثمن التذكرة ـ ماذا سيحدث إذا بقيتُ لأرى ما يحدث لساعة أخرى؟ لكن الرواية، تستطيع أن تطوي الصفحة وتستريح، تستطيع أن تمل بسهولة أو تنام أثناء القراءة، أو تكتشف أن الأسلوب الأدبي الذي كُتبت به الرواية يحمل صعوبة ما، أو سفسطة ما، أو نمطية ما، أو أن الكتاب وزنه ثقيل على أصابع يدك! نعم، القراءة مثل الرياضة، تحتاج إلى تمرينات، وسيكون فقدان الاهتمام في قراءة الروايات والملل، أسرع وأسهل، إذا فشلتْ لُغتك وأسلوب كتابتك في جذب القارئ من الصفحة الأولى، فالكتاب لا تستغرق قراءته ١٢٠ دقيقة فقط مثل الفيلم السينمائي.

تذكَّر، لديك وظيفة رائعة كروائي، تستطيع أن تخلق عالَمًا لن يغادره القارئ، ويجب أن يكون مُقنِعًا ليجعله يبقى ويستمتع ويندمج. لغتك كروائي لا تحد من خيالك، ولكنها في نفس الوقت؛ أداتك الوحيدة لتحقيق السحر أو إبطاله بالملل في مُخيلة المتلقي.

أساليب السرد

الراوي المتكلم

الشخص الأول، حين تَروي الشخصيةُ الرئيسية ـ أو أحد أبطال قصتك ـ ما يجري من أحداث، وصف الشخصيات، الأمكنة، المشاعر، بشكل شخصي أشبه بكتابة المذكرات أو اليوميات، بصيغة متكلم يُحدّث نفسه، من داخل عقله، يحكي انطباعه وإحساسه الخاص، بدون اضطرار لتبرير أو إقناع، وبأريحية شديدة في الحكم على الشخصيات الأخرى. إن اختيار الشخص الأول ليحكي قصتك بشكل ذاتي، يقدم وجهة نظر بطلك وإدراكه، حتى وإن تحدث بالكذب، فالقارئ مضطر لمجاراته، كأنه رفيق رحلة سفر تُجبر على مصاحبته. بجانب الذاتية والحكم الشخصي للراوي على الأحداث والشخوص، سيكون هناك عدد من المعلومات المخفية، يجب أن يكتشفها القارئ بمصاحبة الراوي المتكلم، مما يحقق الاندماج الكامل، والتوحد في مقابلة الأحداث ومواجهة الصعاب، فالقارئ سيتفاجأ في نفس الوقت الذي يتفاجأ فيه بطلك، وهو أهم عنصر يميز ذلك الأسلوب.

لقد استخدمت أسلوب المتكلم في ثلاث روايات: «الفيل الأزرق»، و«موسم صيد الغزلان»، و«لوكاندة بير الوطاويط»، وأذكر أن ذلك الأسلوب أفادني كثيرًا في الأخيرة خاصة، لأني اخترت أن يكون المتكلم، راويًا غير موثوق فيه، فهو يعاني من جنون الارتياب «Paranoid Schizophrenia» وهو مرض مليء بالضلالات والهلوسات،

مما أضاف للقصة بُعدًا جديدًا يتمثل في إعمال عقل القارئ، ومشاركته بطل القصة «سليمان السيوفي» في مواجهة ضلالاته وفرزها والتقصي عن كل كلمة وكل قصة فرعية يحكيها، متلقيًا مفاجآت يذكرها البطل ـ غير المتزن ـ دون وعي منه، بالإضافة لمتابعة أحداث قصة الجريمة، وبالتالي أصبح للرواية أكثر من مستوى للحكي، أحدها الأحداث والسؤال الأساسي الذي تطرحه «البحث عن القاتل»، والثانية، أسلوب المتكلم المُركّب المليء بالسرد الذاتي والذي جعلني ولأول مرة أستغني عن وجود حوار بالقصة حيث اخترت أن تكون التركيبة «مذكرات شخصية» تم العثور عليها في لوكاندة قديمة أثناء الترميم، ذلك ما كتبت على ظهر الكتاب لأزيد من اندماج القارئ في الأحداث، حتى إنني تلقيت أكثر من رسالة من بعض القراء مفادها: «هل توقفت سنتين عن الكتابة لتخرج علينا بكتاب ليس من تأليفك! مجرد مذكرات عثرتَ عليها فاشتريتها وطبعتها!!».

سر من أسرار أسلوب المتكلم، هو تكرار نطق القارئ ـ طوال قراءة النص ـ للأفعال والضمائر بصيغة المتكلم، مما يُحدث اندماجًا لاشعوريًا؛ فأنت تنطق إحساس الشخصية بضمير «أنا»، مما يعني أن بعد قراءتك لثلاثمائة صفحة ستكون «أنت» الشخصية المتكلمة بشكل كبير.

إن اختيارك الكتابة بضمير المتكلم يجب أن يكون ذا مغزى. اسأل نفسك أولًا: هل يمر بطلك بصراع داخلي يحتاجه للتواصل مع القارئ؟ هل ترغب في مفاجأة القارئ والتشكيك في أن كل ما يقوله ربما ليس صحيحًا؟ هل قصتك مبنية على شخصية تدور كل الأحداث حولها أو من خلال عينيها، تراقب وتسجل ما يحدث؟

إجابة تلك الأسئلة ستحدد اختيارك لأسلوب المتكلم أو تفضيلك لأسلوب آخر يفيد قصتك.

مثال لأسلوب المتكلم في رواية «لوكاندة بير الوطاويط»

«ابتلعت وعيده ولم أعقب، فالأرعن المغرور الأهوج، يجهل مع مَن يتحدث، سليمان جابر مختار ناجي سراج مهران عيَّاد زكي نصر أبو صبيحة السيوفي، الشهير بسليمان جابر مختار ناجي سراج مهران عيَّاد زكي نصر أبو صبيحة السيوفي، السيد المُهاب، عالِم الدهر، ومُصلي الظهر، وتارك العصر الجاهلي بصلاة العصر، البطل الذي تلقى يومًا وعيد سلطان العثمانيين، وتهديد هجين من القمر دون أن تنتفض في جسده شعرة! الآن يريدني أن أخافه؟ كان غيرك أشطر، ففي معظم الليالي أبات أفلس من يهودي نهارَ سبت، ولا أتقاضى عن استنطاق الموتى وتسليتهم بسرد دوافع قاتليهم أجرًا أو بقشيشًا، أكتفي بهدايا ونفحات أهالي الضحايا المكلومين، زبدة وخضراوات وسمك وعيش، لكني، عِندًا فيك، سأشتري بنابليوطة عوينات شمسية مُزوّدة بالزجاج الأزرق الأفرنكي [illegible] للمصابيح [illegible] هندسية جديدة للمنظار الفلكي، رطلي زبدة، وزجاجة عرق بلح من خمّارة طاليوس، وهدية من أجل عزيزة [illegible] الوحدة والهم والحزن، وسأدخر ما تبقى حتى أشتري من الوكالة جارية شركسية [illegible]»

الراوي العليم

الشخص الثالث: تخيل أنك ملاك سماوي نافذ القدرات، تستطيع الطيران لمتابعة قصة تدور على الأرض بين البشر، من

ارتفاع يسمح لك بالتنقل بينهم بسهولة، واستراق السمع لكل الحوارات التي تدور. الشخص الثالث هو صوت مُحايد تمامًا في الحديث عن شخصيات مختلفة وأحداث متشابكة. يُكتب ذلك الأسلوب بدون ميول ذاتية أو حكم شخصي، الراوي الخاص بك يُمكن الاعتماد عليه، فهو صادق بشكل كبير، ويمكنه توصيل أي معلومات للقارئ مباشرة دون أي تفسير لكيفية اكتشافها. وقد لا تظهر ديناميكيات معينة وتطوير في خط سَير القصة بشكل كامل إذا سردتها من وجهة نظر شخصية واحدة، في تلك الحالة يكون اختيار الشخص الثالث ضرورة.

أثناء تحضير رواية «١٩١٩»، وبالتركيبة التي أردت منها أن أقفز عبر شخصيات متناثرة لا تكاد تتقابل، بين ملك مصري وأميرة في سن العشرين، مناضل ضد الاحتلال الإنجليزي، وبطل قومي مثل «سعد زغلول» لم يكن اختيار أسلوب «الراوي العليم» أو «الشخص الثالث في الغرفة» قابلًا للتفاوض، فهو الأسلوب الوحيد الذي ضمن لي ميزة العمل بطريقة المونتاج السينمائي، من خلال التنقل عبر الشخصيات، والوقوف في المشاهد عند لحظات من الإثارة التي تكفل لي انحباس القارئ وانتظاره ما سيحدث لمصير الشخصية. ثانيًا الراوي العليم يساعد في كتابة رواية عدد أبطالها كبير، مما يسهل التنقل بينهم ومفاجأة القارئ بأصوات عديدة تحتاج إلى حرفة من الكاتب لإحداث التباين بينها، ففي «١٩١٩» كتبتُ بصوت قوّادة بدينة تعيش في زمن العشرينيات بمصر، وكذلك كتبت بصوت الملك فؤاد كأحد الشخصيات.

فبراير ١٩١٩..

دَرب طِياب.. الأزبكية

بَدت الليلة قيامةً حَقيقية، بِلا مَلائكة ولا حِساب ولا مِيزان مُقام، فَقَط العَذاب حَاضر تنصبُّ عَاصِفته على نَافذة الشقَّة المُتهالكة، وتتخلَّل أمطارُه أخشاب السَّطح المُتداعية فتتسرَّب القَطرات بإلحاح إلى طَبَق على أرض غُرفة أضَاءها قِنديل يائِس..

رَغم صَخب الرياح كان الشَّهيق مَسموعًا، حَادًّا مُحشرجًا كصفَّارة تَنخَرها الصَّدأ، شَهيق يَأتي من فوق سَرير حَديدي تصطك مفصَّلاته كلَّما سَعَلت «سيران»، امرأة في العقد الرابع سُجيت فوق مَرتبة نحيلة كالخرقة المُهترئة، تُغطِّيها بَطانية من الصُّوف تشبَّعت عَرقًا وقيئًا دَمويًّا ورُطوبة لزجة، سِتَّة أيام خَلَت على الوَهن الذي دَبَّ في الأوصَال مُرخيًا حَبائله على جَسد كان يَموج فتنة وحياة، الدَّاء أغرق الرئة بالدم فَكَسَت الشفاه مسحَة زَرقاء مِن جُوع الأكسجين، الجِلد الذهبي يَبس وامتقع، الشَّعر الكستنائي تلبَّد في يَأس، الأصَابع المَرسومة ارتَخت على بَعضها والأوردة الزرقاء بَرزت على الذراعين تَشكو بُخل دَقات القلب..

سيران؛ اسم كان يونانيًا يعني «المخلوقة»، جَاءت على متن سَفينة مِن ميناء «صيدا» مع نهاية سنة ١٩١٥ هَربًا مِن مذابح الأتراك لعَشيرتها من الأرمن لتستقر في القَاهرة مع زوجها «سركيس» وابنتها «فارتوهي» ذات الأربعة عشر عامًا، لكن الابنة [illegible] فيها الزيتون والأجاص [illegible] خاله وأسرته الصغيرة في شقة مُتواضعة ببناية لا تَطل على شيء، أسرة بَاهتة مَطموسة وسط آلاف الأُسر التي نَزَحت إلى مِصر في سَيل لا ينقطع هَربًا مِن نيران الحَرب..

أسلوب المُخاطب

هو أسلوب مثير، يتحدث مع القارئ مباشرة، ويكسر الحاجز الوهمي بينه وبين الراوي والشخصيات، يخاطبك بأنتَ، وأنتِ، ويُطلق على ضمير المخاطب اسم «ضمير الحضور» لأنه يتطلب حضور صاحبه عند النطق به، مما يعني أن درجة اندماج القارئ تصل إلى مستوى عالٍ من التواصل، لأنك تخاطبه. فالكاتب يُشركه في الأحداث عنوة، ويشهده على الشخصيات والأحداث، يشكو إليه ويحكي له الأسرار، يُضحكه ويحيره ويخيفه «إذا اخترت الدخول لتلك المدينة، فاعلم إذن أنك لن تعود...»، صيغة تضمن للقارئ اقترابًا غير مسبوق من الراوي، فهو يُحدثك كأنه ينظر في عينيك، كأنك إحدى شخصيات العمل، وهو لا يخاطب نفسه أو الآخر، كُلا على حدة، وإنما يخاطبهما معًا. أسلوب المخاطب كان له تأثير إيجابي جدًّا في مسلسل «House of Cards» في الشخصية المركبة التي قدمها الممثل كيفين سبيسي Kevin Spacey والتي كثيرًا ما التفتت للكاميرا التي تمثل المشاهد لتحدثه عن أسرار السياسة والمؤامرات، وكأنه يدلي بسر خاص لصديق عزيز. وكذلك يمكن رصده في قصص الأديب الكبير «يوسف إدريس» وعميد الأدب العربي «طه حسين».

مثال للأسلوب المخاطب من رواية «التحول La Modification»
لميشيل بوتور عام ١٩٥٧

«وضعت قدمك اليسرى على العتبة النحاسية وبكتفك اليمنى تحاول عبثًا أن تدفع الباب المنزلق أكثر قليلًا. تدلف عبر الفتحة الضيقة وأنت تحتك بحافتيها، ثم تنتزع حقيبتك المغلقة بجلد مُحبب غامق في لون قنينة دكناء، حقيبتك الصغيرة جدًا لرَجُل تعوَّد الأسفار الطويلة»

فض اشتباك بين الأدب.. والأدب

الأدب مُصطلح يعني: الأخلاق، الذوق واللياقة في التعامل مع الآخر، كما أن له معنى ثانيًا، الإبداع؛ سواء كان رواية، أو قصة، أو شعرًا أو مسرحًا. في كل لغات العالم هناك كلمتان تعبران عن هذين المعنيين المتضادين، ولكن في اللغة العربية ليس هناك إلا كلمة واحدة! مما سبب مشكلة حقيقية في فهم دور الأدب «الفني» وخلطه بمصطلح الأخلاق، أو ربما أصبح الأدب هو رسالة الإصلاح الأخلاقي.

حقيقة فنية: اللغة العربية ليس بها مترادفات مُطابقة للمعنى، بمعنى أن وجود أكثر من لفظ لشرح مصطلح أو حالة، لا يعني أنها متطابقة ولا تحمل اختلافًا واضحًا. ابحث في كتاب «فقه الثعالبي» عن الفروق بين «رأى، نظر، شاهد، شاف، حدق، حدج، رنا، رمق، لحظ، لمح، حملق وبصر» وكلها أفعال ترجع إلى النظر.

الأدَبُ الفني طبقًا للمعجم: كل ما أنتجه العقل الإنْسَاني من ضُروب المعرفة وعلوم الأدب عند المتقدمين وتشمل: اللغة والصّرف، والاشتقاق، والنحو، والمعاني، والبيان والبديع، والعَروض، والقَافية، والخطّ، والإنشاء، والمحاضرات، والقصص، والشعر، والمسرح، والرواية.

أدب المناسبات: ما يُلقى في المناسبات من خُطب وقصائد.

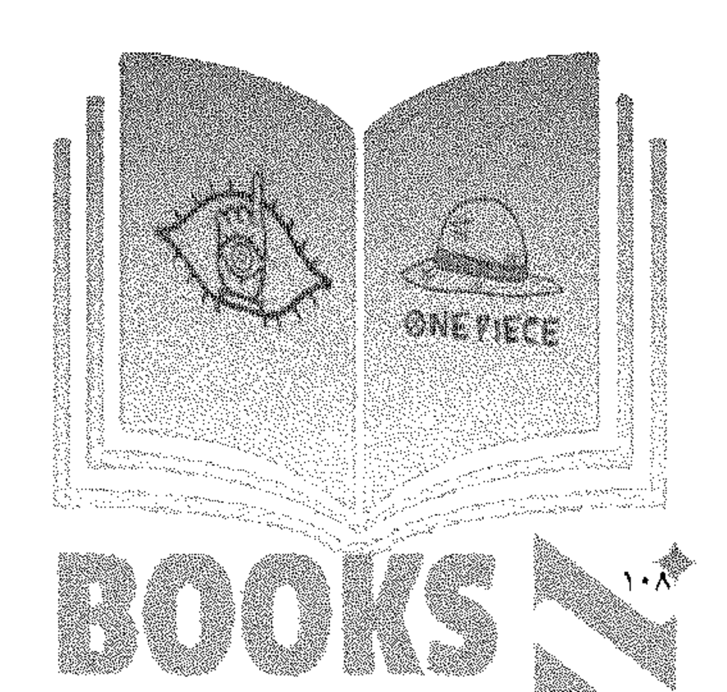
الأدب العالميّ: الأدب الذي لا يعرف حدًّا للأمم، والذي يمكن اعتباره جزءًا من تراث الإنسانية بأسرها

رجال الأدب/ أهل الأدب: رجال الفكر.

الأدب القصصي: الأدب الذي يكون موضوعه قصّ حوادث أو مغامرات حقيقيّة أو خياليّة.

الأدب «الفني»: مُشتق من كلمة «مأدُبة» بمعنى جلسة سمر على مائدة طعام لمضيف كريم، يتم فيها تناول الأحاديث الشيقة والتي تمتاز بالجدل والتجديد والمفاجأة، إعمالًا للعقل، واختبارًا للأفكار.

وهو بالضبط هدف الرواية والفيلم، فهي منتجات يجب أن تكون مقتحمة لمنطقة الراحة «Comfort Zone»، تخربش قناعاتك، تختبرها، تستفزها، وتستعرض لك من العالم ما لا تعرفه، ولا تتخيل أن تقابله. إذا لم تحقق روايتك أو فيلمك تلك الأهداف، فأنت تكتب شيئًا مُتوقَّعًا، لا يثير العقل، شيئًا مُملًّا.



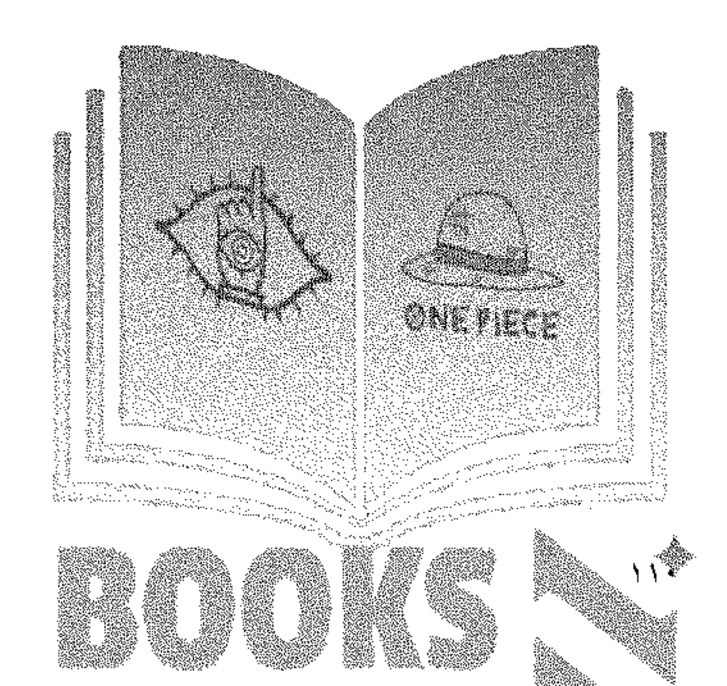
السيناريو

السيناريو عبارة عن قصة يتم سردها بشكل بصَري، صور متتابعة، متحركة على الورق ثم الشاشة، في شكل فيلم أو عرض تلفزيوني. السيناريو والصورة التي يحكيها هي الوسيلة الوحيدة لرواية قصتك. لقد أُطلق مصطلح «الفن السابع» على صناعة السينما ليكون فنًّا جديدًا يجمع بين الفنون الستة السابقة من عمارة وأدب ورسم وموسيقى وشعر ورقص، بالإضافة لكلمة صناعة التي تضفي على ذلك الفن صيغة تجارية لا يفهمها البعض سوى بالسلب، وتضفي في الحقيقة بُعدًا يَجعل من ذلك الفن الأكثر سيطرة والأكثر تأثيرًا مقارنة ببقية الفنون. في حالة كتابة سيناريو، فالخيال البصري أمر لا بد منه، خاصة في عمل تتنافس عليه المنصات وتضخ فيه الميزانيات الضخمة، بل ويتعين على راوي القصة النظر إلى جوانب مختلفة من التنفيذ والإنتاج، وفهم أبعادها، لأنها نسيج لا ينفصل عن الكتابة الإبداعية الحرة. لا يمكنك ككاتب سيناريو أن تروي مشاعر وأفكار شخصيتك من خلال سرد الكلمات فقط، بل يجب أن تحمل شخصياتك تمارس تصرفاتها وردود أفعالها بشرط: أن تستطيع الكاميرا رصدها! فالسيناريو عبارة عن قصة يتم إعدادها بشكل مرئي من خلال الوصف.

على الرغم من بعض القيود التي قد تواجهها في كتابة سيناريو، مثل زمن الفيلم، وطبيعة الرقابة المختلفة والمتغيرة زمنيًّا تجاه الفيلم، وضغوط السوق التجاري المادية، ومعايير المتفرجين المتذبذبة، فلا يزال لديك عدد من العناصر القوية للوسيط المرئي،

لجعل قصتك رائعة، فلديك صانع أفلام «مخرج» يبث الحياة في قصتك، ولديك ممثلون يحبهم الجمهور، وفنانون خلف الكاميرات من مهندسي ديكور ومصممي أزياء ومؤلفي موسيقى، كل هؤلاء يساهمون في حفر قصتك في وجدان الشعوب، المهم أن تقدم شخصيتك من لحم ودم.

على عكس الرواية، لن يكون السيناريو الخاص بك منتجًا نهائيًّا يراه المشاهد ما لم يتم تصويره كفيلم أو مسلسل. لذلك، توقع أن يتم إجراء بعض التغييرات «الصحية» بواسطة المخرج قبل مشاهدة الفيلم على الشاشة.



تحويل روايتك «بقلمك» إلى سيناريو سينمائي

أمر يرفضه أغلب الروائيين لأسباب عديدة، أهمها قدسية النص الروائي بالنسبة للكاتب الذي قد يتخذ أعوامًا لكتابته، تصل لدرجة التردد الشديد في حذف أو تغيير جملة حوارية، أو عدم التميز بمرونة كافية لتفكيك الأحداث وإعادة ترتيبها - خاصة مع مَن يظن أن السيناريو هو مجرد تلخيص مُجحف للنص - وربما عدم وجود خِبرة كافية لمُعالجة وتحويل النص، وهو ما تحاول تغييره بقراءتك لذلك الكتاب.

لقد واجهت تلك المعضلة حين طلب مني المخرج مروان حامد كتابة سيناريو روايتي «تراب الماس»، أذكر يومها أن عقلي قد انشغل بأكثر من سؤال:

- هل سأستطيع كتابة سيناريو لروايتي؟
- ماذا سيحدث إن لم أستطع كتابة السيناريو؟
- هل أنا الشخص المناسب لكتابة السيناريو لروايتي؟

وكانت الإجابات التي وصلت إليها بعد تفكير هي أني سيكون عليَّ تحمل وتوقع تغييرات ربما لن ترضيني، وقد تحيد عن فكرة الرواية؛ إن كتبها سيناريست غيري، كذلك سأفقد فرصة تعلُّم فن جديد له جمهور أوسع من جمهور الرواية، أما عن سؤال: «هل أنا الشخص المناسب؟» فكانت الإجابة: «لن أعرف حتى أجرب». مخاطرة؟ كذلك كتابة الرواية مُخاطرة! أنا مؤمن بأن «اللي يكتب ما يخافش»، وإذا لم أكن الشخص المناسب، فهذه فرصة جيدة لأختبر نفسي، وأعتزل السيناريو قبل أن أبدأ.

بعد اتخاذ القرار بخوض التجربة، اكتشفت عنصرًا مفيدًا جدًّا، فهذه فرصة ذهبية لأعيد كتابة قصتي، فبمجرد دخول الرواية للمطابع تبدأ الأفكار في التدفق عليَّ من جديد: ماذا لو «كُنت» غيرت ذلك الحدث؟ ماذا لو «كُنت» أضفت شخصية جديدة؟ أو ربما جعلت تلك الشخصية تزداد شراسة واستفزازًا؟ وها هي الفرصة تأتيني بفتح ملف الرواية ثانية لتقديم معالجة جديدة. الأهم من كل ذلك هو الانفصال التام عن كاتب الرواية، وربما منافسته في كتابة النص سينمائيًّا بطريقة بصرية، أسميها بيني وبين نفسي «نذالة أدبية» مرونة في التحرك والتحريك، وكسر لقدسية النص مع الاحتفاظ بكل معانيه وأعمدته الأساسية. وما حدث كان حقًّا مبهرًا، فتحرُّري من مُساءلة القراء حول التغيير في الرواية، مُحاولة إرضاءً الروائي الذي يعيش بداخلي، أو التفكير في القارئ الذي لا يرغب في رؤية خيال مُغاير لخياله من وجهة نظر صنَّاع العمل، جعلني أزيد المجازفة وأبتكر في الأحداث، وربما أقدم شخصيات جديدة أو أبدل في صفاتها، فقد غيرت شخصية «إبراهيم» في رواية «تراب الماس»، لأن الفيلم تأخر لثماني سنوات حتى تصويره - نعم.. يمكن للأفلام أن تتأخر لسنين حتى تُنتج - فتحولت تلك الشخصية من ثائر «ماجور» بين الناس في أحداث الربيع العربي، إلى «شريف مراد» مذيع تليفزيوني وصاحب برنامج شهير. ما حدث هو مرور الزمن على الشخصية، فتبدل شكلها، وتركيبتها المجتمعية، مع الاحتفاظ بنفس خط السير وطبيعتها في سياق الأحداث، فقط هي تقدمت في العمر وتطورت، لعشر سنوات من بعد كتابة القصة. وكذلك في أحداث روايتي الرابعة «١٩١٩» والتي تحولت إلى فيلم سينمائي باسم «كيرة والجن» فقد أضفت

أثناء كتابة السيناريو سبع شخصيات جديدة، وحذفت شخصيتين أساسيتين وثلاث شخصيات فرعية، بدون الإخلال بالنص، لتكون المفاجأة من نصيب الذي قرأ الرواية قبل الذي لم يقرأها.

هناك أيضًا عامل مهم جدًّا ساعدني في بداية تعلمي كتابة السيناريو، وهو وجود مُخرج واعٍ بآليات الفيلم، خاض تجارب عملية، استطاع من خلالها مواجهة عدد كبير من مشاكل كتابة السيناريو، ما بين إيقاع المَشاهد، ورسم الشخصيات والحوار المناسب، نعم، التعرض للمشاكل هو ما يميزك عن الآخرين، فاكتساب الخبرة عبر تاريخ البشر لم يتم إلا عبر مواجهة الصعوبات، وكذلك كتابة السيناريو، تحتاج لقياسات فلسفية ومجتمعية ونفسية واقتصادية حتى يخرج ذلك العمل للنور، فالإنتاج يتكلف الملايين، والفيلم يُنسب في النهاية لمخرجه وكاتبه، لتنصَب اللعنات في نهاية فيلم سيئ على أحدهما أو كليهما. مروان حامد استطاع إدارة «التحويل» من رواية إلى فيلم دون الإخلال بأحداث الرواية، فآخر ما يريده المخرج أن يغير من طبيعة رواية أحبها الناس وارتبطوا بأحداثها بشكل كبير، واختارها هو لتكون فيلمه القادم الذي يقضي عامين في تنفيذه.

لقد تعلمت من الكاتب الأمريكي «ماريو بوزو» درسًا هامًّا، فعندما قابله «ألبرت رودي» مدير إنتاج شركة Paramount للتعاقد معه على شراء رواية «الأب الروحي The Godfather» لإنتاجها فيلمًا سينمائيًّا، عرض عليه كتابة السيناريو، لكنه أبدى تحفُّظًا من مرونته في تغيير النص الروائي، حتى يناسب صناعة الفيلم، فما كان من ماريو بوزو إلا أن أمسك بنسخة الرواية التي كانت على المنضدة،

وألقاها على الأرض ثم قال: «انسَ الرواية، سأكتب الفيلم بحرفية كاتب سيناريو»، والنتيجة: أصبح الفيلم من علامات السينما العالمية، وهناك آراء كثيرة حول تفوق الفيلم على الرواية من حيث الكتابة والحرفية!

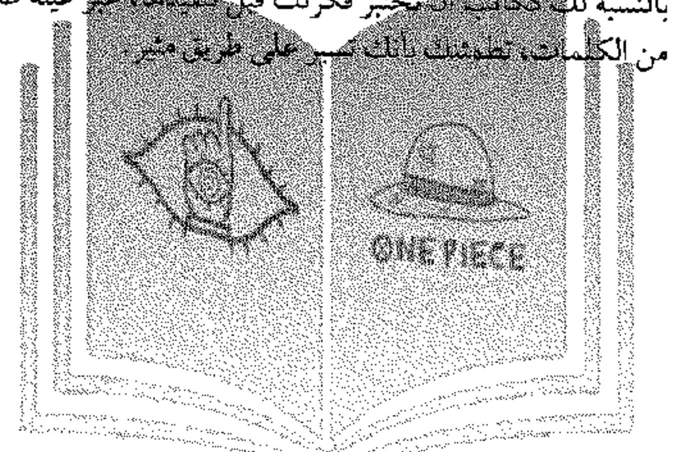
دعونا نتفق على أن ما يجعل الروائي أو كاتب السيناريو ناجحًا، هو فهم طبيعة كل وسيط، واحترام حدود وآليات العمل على كل منهما على حدة، ومنافسة النص الروائي بدون تحيز. وعدم تقديس الكلمات، فهي طريقة مظلمة لتصنيع فيلم مُمل... لن تكمل نصفه. الروائي قد يفسد روايته بكتابة السيناريو الخاص بها، إذا أصبح متحيزًا للنص الروائي، متجاهلًا فَهْم آليات الكتابة للسينما: الزمن والإيقاع، والتأثير المختلف لوجود تصوير وموسيقى ومونتاج وديكورات، وتزداد الطينة بلة إذا كانت مُخيلة الروائي محدودة بفكرة أن النص السينمائي ما هو إلا تلخيصٌ أمين للرواية.

الكسول الذكي

إذا كنت تقرأ تلك الكلمات، فاعلم أنك قد وصلت إلى بداية الجزء التقني والعملي الذي سيساعدك في الانتقال من الفكرة المُجردة، إلى سيناريو مُكتمل. في الصفحات التالية، ستتبع خريطة طريق محددة، علامات إرشادية، ومعادلات، تستطيع من خلالها ضبط بوصلتك طوال رحلتك، نقاط تفتيش، تتأكد عن طريقها من إمكانية الوصول بأمان إلى نهاية الفكرة التي تملؤك شغفًا، بشكل احترافي، وذلك عبر تقنية «الكسول الذكي»، فهو الشخص الذي

اخترع الريموت كونترول، حتى لا يضطر للقيام من مكانه؛ لذلك فهو يفني الوقت في التخطيط الجيد، غير المُكلف، ليتأكد من جدوى فكرته، قبل تنفيذها، تلافيًا للإحباط والملل.

لا يمكن تسمية الكاتب «كاتبًا» حتى يجلس ويبدأ الكتابة الفعلية. يختبر جميع الكتَّاب المرحلة الأولى من الكتابة الحرة، تلك المرحلة التي تتميز بالشغف والتسرع، ثم الحيرة الشديدة والتخبط بين الأفكار، والتيه، مثل طفل في متجر للألعاب لا يستطيع تحديد أي الألعاب هي الأنسب لشرائها، يقضي الساعات ثم يخرج بلا شيء، أو بلعبة ما يلبث أن يهملها بعد أيام. مرحلة الحيرة تدفع الدماغ للتفكير لفترة أطول وأعمق، وبشكل غير تقليدي ومرهق عن المعتاد. من المهم بالنسبة لك ككاتب أن تعتاد على كتابة أفكارك بأسرع ما يمكن وعلى أسس منتظمة، لكن المرحلة الاحترافية تحتاج إلى تعلُّم كيفية كتابة فكرتك بشكل جذاب ومقنع لجعل الجميع يرغبون ويتشوقون لقراءة أو مشاهدة بقية قصتك. من المهم بالنسبة لك ككاتب أن تختبر فكرتك قبل تنفيذها، عبر عينة صغيرة من الكلمات، تطمئنك بأنك تسير على طريق مثير.



ابدأ فكرتك بعينة اختبار تُدعى: Logline

Logline؛ كلمة تعني السطر التأسيسي، وهو مصطلح يُستخدم بشكل شائع في كتابة السيناريو، وهو ببساطة ملخص «غير كامل» لما يدور حوله فيلمك أو روايتك، في سطر إلى ثلاثة سطور كحد أقصى، في صيغة «جذَّابة» ومثيرة، وواضحة، محفزة لمُخيلة المستمع حتى يقرر استكمال باقي القصة، وذلك يُعد تحديًا حقيقيًّا للكُتَّاب للأسباب التالية:

- أغمض عينيك وتخيل معي، ارتفاع حائط من السيناريوهات في مكتب أحد المنتجين المتحققين في صناعة السينما، غرفة مزدحمة بالملفات «متوسط ١٠٠ ورقة من مقاس A4» بمعدل استقبال ١٠ إلى ١٦ سيناريو يوميًّا! نعم، عدد المؤلفين المبتدئين مهول، أكثر من ٩٠٪ منهم يتوهمون الموهبة، والبقية موهوبون بالفعل لكنهم ينتظرون فرصة، أو ربما يملكون فكرة جيدة جدًّا لكنها مكتوبة بشكل لا يدعو للاستمرار في قراءتها، مُنفرة ومعقدة. الاستخدام الأساسي للـLogline الجذاب هو خطف انتباه المنتجين الذين يتحينون الفرصة لاستبعاد السيناريو المقدم لهم من أول صفحة. لماذا سيقرأ ١٠٠ صفحة ليفرز من بين المبتدئين الجيد منها والرديء؟ إلا إذا تم خطف انتباهه بواسطة Logline مثير ويدعو للتفكير. Logline يحدد له نوعية الفيلم وقدرته على اختراق السوق السينمائي من عدمه، وقدر الدهشة التي ستجعل منه فيلمًا ناجحًا.
- هناك سبب آخر يجعلك ككاتب تضع فكرتك في شكل سطر Logline. فالأفكار في رأسك أو حين تحكيها لأصدقائك شفهيًّا ستبدو براقة، واعدة وجذابة، حتى تجرب أن تكتبها

في كلمات، ربما ستجدها مُملة وفقيرة، كيف ستعرف؟ عن طريق الـ Logline، فتلك الكلمات القليلة ستجعلك تتعرف على قصتك، ستُقدرها وتفهمها بشكل صحيح، قبل الانتقال إلى المرحلة التالية من كتابة المقدمة. وستدرك عن طريقها أن فكرتك ربما لا تحوي «البنزين» الكافي لرحلتك الطويلة من أجل الوصول لنهاية القصة.

ولكن، قصة في ثلاثة سطور؟

إذا لم تكن لديك الحرفة لتروي قصتك في سطور قليلة، فكيف ستتمكن من كتابتها بالكامل؟ وكيف ستجلس أمام مُنتِج يشعر بالملل لتقنعه بجدوى فيلمك؟

عناصر كتابة سطر Logline

البطل ومميزاته الرئيسية

يحب الجميع سماع قصة عن «رجل ما أو فتاة ما» ولكن يجب أن يكون هناك شيء مميز لوصف بطلك، وجعله مختلفًا عن أي بطل آخر في القصص الأخرى، اختر الصفة الرئيسية التي تصف بطلك، وتجعل القارئ مُهتمًا بمعرفة كيف سيتصرف هذا البطل.

مثال: د. يحيى راشد طبيب نفسي ومدمن كحول يعاني الاكتئاب.

حدث يضطر البطل للخروج من حياته المستقرة

يجب أن يكون حدثًا ضاغطًا، يخلق لدى البطل هدفا يسعى لتحقيقه طوال رحلته في القصة، ويجب ذكره في الـ Logline. هل يريد بطلك

النجاة من غرق سفينة؟ سرقة بنك؟ أو القبض على قاتل مُتسلسل؟ أو ربما الفوز بقلب حبيبة؟ ماذا يريد أبطالك؟ لماذا يخرجون من منطقة الراحة «Comfort zone» ليواجهوا كل تلك المشاكل؟

الصراع

لا يجب أن يكون هدف بطلك مهمة سهلة أبدًا. يجب أن يواجه عددًا من العوائق في طريقه، شخصية شريرة تقف ضد بطلك ورغبته، أو حتى قوة من قوى الطبيعة، بركانًا أو إعصارًا، وباءً، إلخ. إذا لم يكن لدى بطلك رغبة يسعى وراءها، ومشكلة يجب حلها للحصول على ما يريد، فلا توجد قصة، وأهلًا بالملل.

تقنية «ماذا لو؟»

ماذا لو، تقنية تفتح باب الخيال، تكسر الشكل التقليدي للحياة ليبدأ السحر، ماذا لو قرعت جدتي جرس الباب؟ جدتي التي ماتت منذ عشرين سنة! استخدم الشكل البسيط لسؤال ماذا لو في كتابة Logline، فهي الطريقة الأكثر شيوعًا والمستخدمة لكتابة Logline ممتع، حتى لو لم تتم كتابة سؤال «ماذا لو» فذلك سيجعلك تُدوّن كل فكرة تخطر ببالك لتختبر مدى قدرتها على الصمود وقت الكتابة على الأوراق. وهل ستكتمل لتصبح قصة كاملة؟ حتى لو لم يتمكن الكثيرون من كتابة قصتهم الأولى، فلن يتمكنوا أبدًا من اكتشاف ذلك حتى يكتبوه في شكل سطر Logline استكشافي، يستهلك مجهودًا بسيطًا، حتى يتأكدوا من جدوى فكرتهم.

• ماذا لو عُدت إلى الشارع الذي تسكن فيه ولم تجد بنايتك في مكانها المعتاد بجانب السوبر ماركت؟

• ماذا لو اشتريت كتابًا أثريًّا فوجدت فيه خطابًا يعود لمائة سنة.. موجهًا إليك بالاسم؟

وأخيرًا، أنهِ سطر الـ Logline بتساؤل يعجز المتلقي على إجابته، تساؤل يجبره على خوض تجربة الفيلم حتى يجيب عنه.

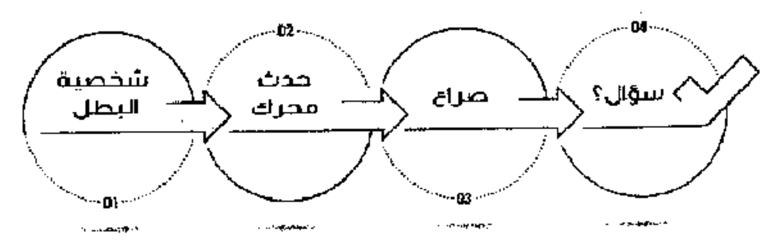
كيف تكتب Logline بشكل صحيح؟

المعادلة

شخصية البطل ـ حدث يعترض طريقه ـ صراع يضطر إلى خوضه ـ سؤال لا إجابة له إلا بقراءة القصة.

طبِّق تلك «المعادلة» على أي فكرة تخطر ببالك، وستجد أنها تشير بوضوح إلى بعض الأفكار غير المجدية أو النمطية، وبعض الأفكار الأخرى التي لن تجد طريقها إلى نصك السينمائي، على شرط ألا تقوم بدور الرقيب على أفكارك. اسمح لنفسك بكتابة كل فكرة مهما كانت مجنونة، فأجمل ما قدمته السينما كان خلاصة الجنون. والسؤال المطلوب يجب أن يكون «كسرًا» لمسار طبيعي تقليدي، وينتهي بسؤال يزيد من الإثارة، ويجب أيضًا ألا تكون له إجابة عند المتلقي، لأن إيجاد الإجابات يطفئ الشغف من ناحية ويشعل الملل من ناحية أخرى، ويُفقد العمل أهميته من البداية، والأدق هو طرح السؤال وترك المتلقي يتخيل الإجابة، بل ويجد صعوبة شديدة في توقعها.

السطر التأسيسي للفكرة Logline



Logline الفيل الأزرق:

يتم تكليف د. يحيى راشد الطبيب النفسي ومدمن الكحول، لتقييم حالة صديق عمره «شريف الكردي» المتهم بجريمة قتل، ليجد د. يحيى نفسه مُطاردًا من قِبل جِن شرير! كيف سيواجه د. يحيى ذلك الكائن وهو غير مؤمن بذلك العالم؟

طبيب نفسي ومدمن كحول يعاني الاكتئاب = البطل وصفاته.

تقييم حالة صديق عمره في جريمة قتل = الحدث.

مطاردة من قِبَل جن شرير = الصراع.

كيف سيواجهه؟ = سؤال لا حل له.

Logline تراب الماس:

طه الزهار، صيدلي مُستضعف، يكتشف سر مقتل والده المشلول، والذي يتضح أنه قاتل متسلسل، من بعد اكتشاف مذكراته، ليجد طه نفسه في مواجهة مع رجل من رجال السلطة والذي تقتضي سر والده. كيف سيصل طه إلى قاتل والده؟

Logline الأصليين:

سمير عليوة، مصرفي مُسالم، يتم رفده من عمله ليبحث في يأس عن وظيفة ليعول أسرته، حتى يتلقى عرضًا بالعمل كعميل سري في وكالة غامضة، تطلب منه مراقبة الآخرين، لكنه يكتشف أسرارًا غريبة عن أسرته الصغيرة، كيف سيواجه سمير عليوة تلك الوكالة؟

الـ Logline يجب أن يحمل تباينًا واضحًا.

الأفلام الأكثر تأثيرًا تحمل قصتها تباينًا واضحًا، هدف أو رغبة الأبطال تتعارض مع طبيعتهم، وتجعلهم يخرجون من منطقة الراحة الخاصة بهم «Comfort Zone» بشكل إجباري، تخيل معي إذا فاز بطلك المشهور بجميع الألعاب والبطولات، لن يكون هناك أي تحدٍّ، لن تكون هناك أي متعة، مثل لعبة Videogame لا مجال لهزيمة الشخصية التي تلعب من خلالها. إذا أرادت فتاة جميلة الفوز بقلب رجل لا يقدر إلا الجمال عند النساء، أين التحدي لبطلتك؟ في فيلم «الأب الروحي/ The Godfather» يضطر مايكل كورليوني الضابط العامل في الجيش الأمريكي، والذي ينتمي لعائلة من أكبر عائلات المافيا في نيويورك، ويرفض سلوكهم الاجتماعي، يضطر للانتقام من مقتل أخيه ومحاولة اغتيال أبيه، بالخوض في جرائم المافيا من أجل السيطرة على الإمبراطورية التي تتهاوى. وكذلك في فيلم «الفك المفترس/ Jaws» للكاتب بيتر بينشلي Peter Benchley يضطر البطل لمواجهة القرش الأبيض الكبير، وهو يعاني من فوبيا الخوف من المياه!

أمثلة للتباين:

ـ طبيب نفساني كحولي مكتئب يقوم بتقييم عقل متهم بالقتل = تباين

ـ صيدلي مُستضعَف يواجه رجل سُلطة قويًّا = تباين.

ـ مصرفي خاضع مُسالم يتم تسريحه من عمله ليعمل جاسوسًا = تباين.

الـ Logline يجب أن يثير الفضول والخيال البصري.

إذا لم يتملك القراء الفضول والشغف في معرفة ما سيحدث بعد ذلك في أحداث القصة، فقم بمراجعة الـ Logline الخاص بك. يجب أن يثير الـ Logline خيال القارئ بصريًّا، ويجعله يتساءل عما سيحدث بعد ذلك، ولكن إذا توقف خيال القراء، ولم يتمكنوا من التوصل إلى سيناريوهات مختلفة خاصة بهم، فغالبًا ما تكون فكرتك غير ناضجة بدرجة كافية، أو ربما مُملة. اسأل نفسك والآخرين عن الصور التي تراها بمجرد قراءتها. عندما تقرأ سطر الـ Logline أدناه، اسأل نفسك هل رأيته أثناء القراءة وهل تريد معرفة المزيد؟

لنضرب بعض الأمثلة عن Logline لأفلام تحولت إلى علامات في السينما المحلية والعالمية:

«ماذا لو كان على المشاغب البالغ من العمر ثماني سنوات أن يحمي منزله من اللصوص بعدما تركته عائلته - عن طريق الخطأ - في المنزل بمفرده خلال عطلة عيد الميلاد» فيلم **Home Alone**

يُنقل البطريرك المُسن ورئيس عائلة المافيا «فيتو كورليوني» سلطة إمبراطورية الجريمة المنظمة إلى ابنه المتردد مايكل.
فيلم **The Godfather**

«ماذا لو اضطر رجل مُقامر، مستهتر ويعاني الفقر، أن يخوض مغامرة تربح جائزتها بالملايين، وتعتمد على ألعاب الأطفال، مع فارق بسيط، فالخاسر، سوف يموت!».
مُسلسل **Squid Game**

«ماذا لو حدثت أكبر عملية سرقة في التاريخ؟ سرقة البنك المركزي الإسباني، حيث يقوم رجل غامض يُدعى «البروفيسور» بتجنيد مجموعة من ثمانية لصوص لديهم خصائص مختلفة، لمعرفة ما إذا كان رهانهم الانتحاري سيؤدي إلى كل شيء أم لا شيء».
مسلسل **La Casa De Papel**

«يعثر جاك دوسون على حب حياته فوق سفينة تتعرض للغرق وسط المحيط. هل سيستطيع إنقاذ ذلك الحب؟».
فيلم Titanic

«يُكلف عالم حفريات بزيارة متنزه ليوم كامل، ثم يضطر لحماية طفلين بعد انقطاع التيار الكهربائي الذي يتسبب في إطلاق الديناصورات المستنسخة في الحديقة».
فيلم Jurassic Park

«ماذا لو جاء طفل فضائي إلى كوكب الأرض مكتسبًا قدرات خارقة بعد تعرضه للشمس وصار رجلا يمتلك قوة خارقة؟».
فيلم Superman

«ماذا لو اضطر مواطن مُسالم لاختطاف رهائن في مجمع التحرير ليتمكن من نقل أطفاله إلى مدرسة أخرى؟».
فيلم الإرهاب والكباب

«ماذا لو تحول الرجل الثاني في الدولة الرومانية إلى عبد، واضطر إلى خوض القتال في مباريات المجالدين المميتة ليتمكن من الانتقام لمقتل عائلته واستعادة مجده؟».
فيلم Gladiator

لو كانت إجابات هذه الأسئلة واضحة ومعروفة سلفًا قبل الدخول لمشاهدة الفيلم، إذن هي أسئلة ليس لها معنى، يجب أن تستحق أسئلتك الطرح، فإن كان السؤال مفهومًا أو مملًا لأن إجابته معروفة سلفًا، إذن فقد فشل الفيلم قبل أن يبدأ، فشل في جذب انتباه المنتج، المخرج، قبل المتفرج، ومثال للأسئلة العامة التي ليس لها معنى:

ـ هل السرقة حرام؟ الإجابة: طبعًا.

ـ هل القتل يجوز؟ الإجابة: لا. طبعًا لا يجوز.

تجنب تلك الأسئلة التي لن تسفر عن خيال، فطالما هناك إجابة واضحة، لن يتحمس أحد للمعرفة، ولن تجد لفكرتك صدى بداخلك للإجابة عنها. لذلك فإن كتابة Logline قوي وطرح السؤال «ماذا لو؟» هو أول «فلتر» تقابله حتى تتمكن من صنع فكرة جيدة، سؤال لا إجابة واضحة له، موضوع جذاب ويستحق الحكي، وأخيرًا، تذكر أنك تنافس وكالات الأنباء العالمية والتي تحكي الأخبار بطريقة مثيرة أكثر من الواقع، بل وإن العالم الذي أصبحنا نعيش فيه، بات من الإثارة بمكان؛ أننا نرى الجرائم مصورة بالكاميرات، وهناك من الأحداث «وباء كوفيد وحروب، وفضائح» ما تعجز عقول الكُتاب عن مجاراته، بل والتفوق عليه يُعد صعوبة حقيقية، إلا، بتحفيز الخيال، وقتل الملل.

عنوان قاتل

«... لا يُولي بعض الكُتاب قيمة عالية لتأثير عناوين الأفلام في صناعة الأعمال القوية المؤثرة. حتى في عالم كتابة الروايات، فإن عنوان كتابك هو الرابط الرئيسي، وأول لقاء مع القارئ». استحوذت على هذه النقطة بالذات أثناء قراءة كتاب «Save the Cat» للكاتب بليك سنايدر.

أذكر حين كتبت روايتي الثالثة «الفيل الأزرق» أنني قررت تسميتها وحتى منتصف رحلة الكتابة باسم «٨ غرب» قبل أن أشعر بالملل من ذلك العنوان الذي لا يربط القارئ بأي شيء قابله في حياته، ثم أتتني الفكرة حين قررت تخيل الرسم الموجود على

قرص الـ DMT الذي يتناوله البطل ليساعده في خوض رحلة عقلية معقدة، فاخترت وقتها رسمًا للإله الهندي Ganesha، فيل بأربع أيد، فإذا بالعنوان يظهر أمام عينيَّ، «الفيل». أما اللون الأزرق فيحمل صفات راسخة في مخيلة الشعوب «الذباب الأزرق على الجثث، الجن الأزرق في الأساطير، ظلمة الليل بدون قمر، وغموض البحر، إلخ»، بالإضافة لارتباطي بالفيل الذي طالما جلست أمامه بالساعات وأنا طفل صغير في حديقة الحيوان، فهو حيوان مثير للخيال. وحدث ما تخيلت، فالعنوان أثار خيال القارئ، وجعله يتساءل عن المعنى وراءه، كما حفز مخيلته بصريًّا حين تصور فيلًا أزرق مرسومًا فوق قرص كيميائي عجيب.

اجعل عنوانك غير تقليدي ومثيرًا للاهتمام لجعل المنتج والقارئ مهتمَّيْن بقراءة سطر الـ Logline وبقية القصة بالتبعية.

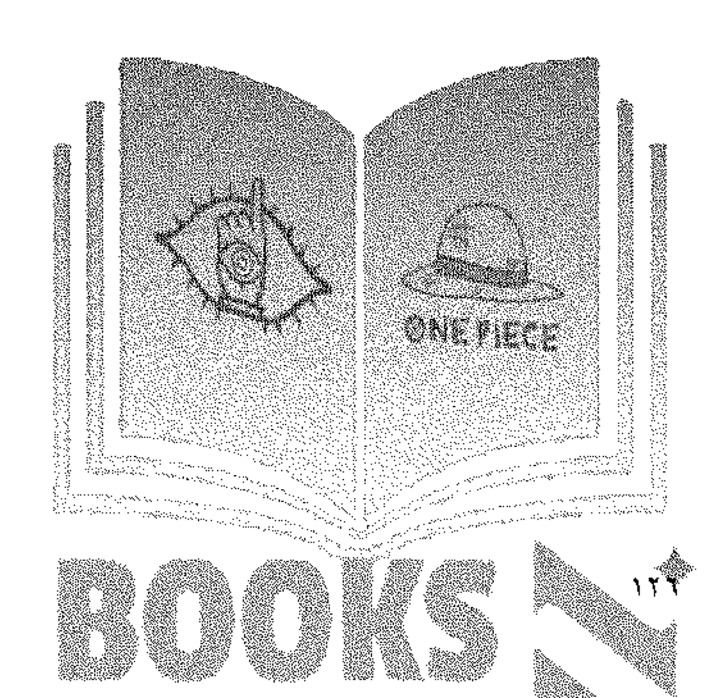
المختصر المفيد

لا تنتهي الرحلة بعد كتابة Logline، بالعكس، فهي للتو بدأت. ذلك السطر ليس كافيًا للتأكد من خط سير الأحداث حتى النهاية، كيف إذن نختبر الطريق بشكل أكثر دقة؟ كيف لا ننخدع في البدايات المثيرة السهلة؟ أغلب الأفكار في بدايتها، جذابة جدًّا؛ لكن سرعان ما نكتشف أن بها «جلطة» حقيقية تكفي لفشلها في النمو، بمعنى وجود عائق درامي لا يشعل دائرة الصراع بين الشخصيات بشكل يكفي لكتابة عمل متماسك. الوعي بأبعاد الفكرة من البداية، تحديد ملامحها بدقة، يشبه بناءك لبناية

من عشرة طوابق، كلما دققت في الرسم الهندسي الأوَّلي لها وتأكدت من الأوزان فوق الأعمدة الخرسانية؛ اتضح الاتجاه الذي تسير فيه، وحتى تتحرك جيدًا في إطار أي فكرة، يجب أن يكون هناك تخيل تام مكتمل من البداية للنهاية.

أكتبُ كل شيء؟ من البداية للنهاية؟ أحرق الأحداث؟؟ نعم...

اكتب فكرتك بشكل كامل مختصر في إطار خمسة عشر سطرًا، المراحل الأساسية فقط، الأعمدة الكبرى لرحلة البطل، وهو ما يُطلق عليه اسم: Premise أو Synopsis، يجب أن يكون جذابًا لأنه يمثل في صناعة السينما فرصة حقيقية لجذب منتجين محتملين لفيلمك، مدة تحملهم لسماع الفكرة لا تتخطى خمس دقائق!



ما هو الPremise؟

هو المختصر المفيد.. اختصار وتكثيف لما تدور حوله قصتك. نظرة عامة على الفكرة الأساسية والنقاط الرئيسية والعوامل المحددة التي تحتاجها لبناء نصك السينمائي، والتي قد تشمل الأسلوب أو النوع أو الشخصيات الأساسية.

اكتب ملخصًا لفكرتك في حدود ١٥ سطرًا.

يشبه الأمر لحظة خروجك من قاعة السينما، حين تقابل صديقًا، ويطلب منك حرق قصة الفيلم، بدون فذلكة، بدون ملل، وبتركيز على الخطوات الكبرى في تلك الفكرة دون تفاصيل فرعية متشعبة من وصف للأماكن أو الشخصيات، الفرق الوحيد أنك ستحرق وتحرق... حتى النهاية.

لماذا يجب أن تكتب Premise؟

لأنه يساعدك على وضوح العديد من الأمور المبهمة في فكرتك:

- التصور المبكر لقصتك يوفر لك تفكيك عناصرها وفرزها، وكشف نقاط القوة والضعف الأساسية فيها.
- يوفر لك الفرصة للتغيير والتعديل وإعادة التركيب والتبديل وإضافة وحذف بعض الأجزاء، في حدود نصف صفحة، وهو أمر أفضل من التغيير والحذف بعد الكتابة الفعلية، ما يُقلل من الإحباط والملل الذي يصاحب تلك المرحلة.

- يمنحك القدرة على معرفة عدد الشخصيات الرئيسية التي ستستخدمها، حيث تكتب من خلاله عن البطل والبطل المضاد والشخصيات المُساعِدة الحليفة.
- يمنحك القدرة على معرفة نوع القصة التي تكتبها، هل هي قصة رومانسية؟ إثارة أو رعب؟ حتى تلتزم بتوحيد لونها الدرامي وخصائصها.

كيف تكتب Premise؟

كي تكتب Premise نموذجيًّا يوضح فكرتك بشكل كامل وجذاب، يجب أن يحتوي على العناصر التالية:

- البطل: الشخصية الرئيسية في فكرتك.
- الموقف الحالي لعالم البطل Comfort Zone.
- حدث مُحرِّك: موقف جديد يغير من نمط عالم البطل، يكسر عالمه ويضطره لخوض معركة أو مغامرة.
- رغبة: هدف البطل في الدراما، ماذا يريد تحقيقه؟
- بطل مضاد: عدو، مُعطل ومنافس يقف في طريق البطل لمنعه من تحقيق رغبته.
- الصراع والحل: ما الذي سيفعله بطلك ليحقق هدفه، الخطوات، وكيف سيصل إلى حل؟

الـ Premise هو ببساطة مقدمة درامية تحلل ما تدور قصتك حوله. يجب أن تكون ككاتب قادرًا على كتابة خمسة عشر سطرًا، تروي قصتك من البداية إلى النهاية. لا تساعدك كتابة الافتراضات الهائمة

والأفكار الجذابة غير المترابطة في التركيز على التصور المبكِّر للقصة فحسب، بل تكشف أيضًا عن نقاط القوة أو الضعف الأساسية مبكرًا.

هناك العديد من الأسباب التي تجعل المقدمة الجيدة/ Premise أمرًا حاسمًا لنجاحك ككاتب. الأسباب الأولى هي أن المنتجين يبحثون عن فرضية يمكن أن تجعل الفيلم يتحول إلى فقرة جذابة تحكي قصتك وتجعل الجمهور يندفع إلى الأفلام لمشاهدتها. السبب الثاني، أن الفرضية هي إلهامك الخاص، عندما تكتب فرضية تُلخص قصتك، فإنها تمنحك المثابرة لتخوض شهورًا من العمل الشاق من البحث والكتابة لإنهاء رواية كاملة أو سيناريو. بغض النظر عن الطريقة التي ستروي بها قصتك، فالكاتب يدرك ما إذا كانت لديه قصة جيدة أم سيئة من خلال كتابة المقدمة.

على الرغم من أن كتابة المقدمة عادة ما تكون مكتوبة من أجل سيناريو، إلا أنني أكتبها أيضًا قبل كتابة كل رواية أصدرتها. حتى في أطول رواياتي «أرض الإله» كان استكشاف الفكرة عن طريق كتابتها في نصف صفحة عاملًا مهمًّا لفهمها، لتفكيكها، والإجابة عن أسئلتها، استكشاف يشبه فتح برنامج GPS لمعرفة مكان تريد بلوغه، أو منظار طبي يسحب عينة من القصة ليحدد أبعادها، حتى تعرف أين تتجه، وما هي العوائق، المحطات الأساسية، والوقت، متى سيصل البطل إلى غايته. كذلك توفر لك المقدمة/ Premise فرصة التبديل الحر للأحداث، بمرونة فائقة، والأهم من ذلك، ستعرف من خلالها كم الشخصيات التي ستحتاجها، علاقاتها ببعضها البعض، ومدى إمكانية تحالفها للضغط على البطل «ساديًّا» لاستكمال مغامرته بشكل مثير. في المقدمة ستسمع اسم أبطالك لأول مرة، ستتعرف على وجوههم، وستبدأ في رحلة أخرى،

بعمل ملف شخصي لكل منهم، ملف لا يقل ضراوة وتفاصيل عن الملفات الجنائية للمجرمين.

تطبيق لنموذج المقدمة/ Premise

باستخدام فيلم «الفيل الأزرق» الجزء الأول

البطل: شخصية محبوبة ومثيرة لاهتمام المشاهد.

• يحيى راشد طبيب نفسي متخصص في قراءة لغة الجسد، ذكي وجذَّاب للنساء.

الوضع الحالي، منطقة الراحة/ Comfort Zone، هو الوضع الحالي للشخصية والقيود المحددة على عالمه الطبيعي:

• يحيى راشد، مُصاب بالاكتئاب بعد وفاة زوجته وابنته في حادث بسبب قيادته وهو سِكّير. يعيش حياة طائشة. يشرب ويقامر وله علاقات «تبادل منفعة» مع النساء.

الوضع الجديد: حدث يُجبر البطل على ترك عالمه الطبيعي.

• يتم تكليف يحيى بتقييم سلامة عقل رَجُل قتل زوجته بوحشية. ليتبين أن القاتل هو صديق يحيى القديم وشقيق حبيبته السابقة.

الرغبة: هدف يريد البطل تحقيقه للخروج من هذا الموقف.

• يحيى يريد معرفة حقيقة شريف. هل يتظاهر؟ أو أنه يعاني من مرض عقلي خطير؟

• وفقًا لتشخيص يحيى، فإن شريف سيعيش أو يموت.

الخصم: الشخص «أو الشيء» الذي يقف في طريق هدف البطل ويخلق الصراع.

• يبدأ يحيى راشد في مواجهة حوادث غريبة سببها على ما يبدو شريف الكردي.

• بعد سلسلة من الأحداث المربكة يعتقد يحيى أنه شخصيًا هو الذي يعاني من مرض عقلي يسبب له كل هذه الأوهام.

الصراع: خطوات البطل للوقوف ضد الشرير وتحقيق هدفه، وخطوات الشرير لإبطال خطة البطل.

• يكتشف يحيى وجود «جن» اسمه «نائل» يسكن جسد شريف. الجن هو مَن كان يتحكم في تصرفات شريف.

الحل: الوسيلة التي يستطيع بها البطل هزيمة خصمه.

• الطريقة الوحيدة لهزيمة «الجن» هي العثور على قميص قديم يحمل تعويذة معينة.

02
الموقف الحالي للبطل، Comfort Zone

04
الرغبة هدف البطل.

06
الصراع والحل.

01
البطل الشخصية الرئيسية في فكرتك.

03
حدث محرك يضطر البطل إلى التغيير.

05
بطل مضاد منافس.

ملف الشخصيات

الآن وقد انتهيت من كتابة Premise لفكرتك، استخرج أهم ثلاث أو أربع شخصيات، من ضمنها بطلك، واصنع لهم «ملف شخصيات» دقيقًا، وهو عبارة عن ملف يحتوي على كل المعلومات الممكنة عن الشخصية، اسمها وسنها وملبسها، أول حُب في حياتها، اللون المفضل والبرج الفلكي المنتمية إليه، كيف تغضب؟ حالتها الصحية، هل تعاني من جروح قديمة؟ عُقد نفسية منذ الطفولة، قصة مؤثرة من الماضي Ghost Story، موقفها الديني، أسرار لم تُبح بها لشخص، وغيرها من المعلومات، وذلك حتى تخلق خلفية درامية قوية للشخصية تساعدك على تقدير ردود الفعل المختلفة الصادرة عنها. ملف الشخصية يبدأ منذ يوم ولادة الشخصية، ويمتد حتى قبل بدء أحداث قصتك بدقائق، مما يُعد خزينًا جيدًا جدًّا لمشاهد Flashback قد يستعيدها البطل أثناء مرور الأحداث. اصنع ملف شخصيات لا يقل عن أربع ورقات A4 لكل شخصية رئيسية، واكتب للشخصيات الفرعية ملفًا من صفحة

واحدة. وبعد الانتهاء من ملف الشخصيات قد ترجع مرة أخرى للـ Premise، ربما تجد أنك بحاجة إلى تغيير بعض الأفكار وفقًا للمعلومات الجديدة التي حملها ذلك الملف.

نصيحة: جرب كتابة ملف الشخصية بصيغة المتكلم، كأنك تحكي مذكراتك، ذلك سيجعل البطل، والحكي والتشعب في الأحداث أقرب إليك.

خلق الشخصيات

تعريف «الطب النفسي» للشخصية هو: الصفات العقلية والأخلاقية المميزة لكل فرد على حدة. يُمكن تعريف الشخصية على أنها مجموعة من القيم الخاصة التي يمتلكها الفرد والتي تؤدي إلى التزامات وأفعال أخلاقية معينة. شخصياتنا تقرر ما نحب وما نكره، ما نفضل القيام به وما ننفر منه، وفيما نحب استهلاك الوقت، كما تحدد اهتماماتنا وأسلوب حياتنا ومواقفنا الأخلاقية، وتقودنا شخصياتنا في الغالب إلى التصرف والرد بطريقة محددة في مواقف معينة.

أو هكذا نتخيل.

واحدة من أكثر الوظائف إثارة للاهتمام بالنسبة للكاتب هي خلق الشخصيات الدرامية. خلق كل شيء يستطيع التأثير: بشر، مخلوقات خيالية؛ أو حتى ذبابة بحجم جاموسة تعيش في غرفة مغلقة، بدءًا من أسمائهم، الطريقة التي ينظرون بها للحياة، أفكارهم وخلفياتهم الاجتماعية، وجميع التفاصيل المتعلقة بحياتهم والتي

تُجبر الكُتَّاب على دراسة ومراقبة كل شيء يتناول كيفية تطور الشخصيات وتفاعلها وتغيُّرها.

وقد ذكرت كلمة «أو هكذا نتخيل» منذ قليل؛ بناء على ما توصل إليه علم الأنثروبولوجيا في أن الإنسان وبشكل كبير لا يملك إرادة حرة، مما يعني أن التأثير الجيني والبيئي والإرث النفسي والعقلي، لهم تأثير مباشر على اختياراتنا في الحياة، وبناء عليه، فبناء شخصية درامية، لا يتطلب فقط أن نكتب عن مهنتهم وصفاتهم الجسدية وسماتهم العامة، بل الشخصية تتطلب «خَلْقًا» بمعنى الكلمة، فالشخصيات كيان مركب ومعقد التكوين، تحدٍّ حقيقي في فهم ردود أفعاله ودوافعه للقيام بأي عمل، فالكلمة الواحدة قد تكون نتيجة عقدة حدثت منذ الطفولة، وربما تركيبة وراثية! لذا فأفضل طريقة لفهم النفس البشرية هي دراسة علم النفس.

كان يوم أربعاء، وكنت أحضِّر لكتابة رواية «الفيل الأزرق» ولما كان البطل طبيبًا نفسيًّا، كان عليَّ أن أفهم مهنته، بخلاف شخصيته. فاتجهت إلى وسط البلد، نزلت قبو مكتبة «الأنجلو» وسألت عن مناهج علم النفس. اشتريت يومها عشرة كتب دراسية «ثمينة وسمينة»، مثل طالب يستعد لعامه الدراسي الأول في قسم علم النفس. «العرق اللذيذ» كلمة هينة بالنسبة لما حدث من اكتشافات حول تركيبة الإنسان النفسية، فقد قرأت نظريات «فرويد» عن التحليل النفسي، وتبعت انشقاق تلميذه النجيب «كارل يونج» وقرأت كتابه «الكتاب الأحمر». ثم تعرفت على «إريك إريكسون» ونظرياته في علم نفس الطفولة، قبل المرور بنظرية «العلاج السلوكي المعرفي» والتي أرسى قواعدها «آرون بيك»، ثم ثورة

علم النفس التطوري التي قادها «ديفيد بوس» في كتابه الشهير «علم النفس التطوري» والذي قدم فيه قواعد جديدة لارتباط علم النفس بكيمياء وبيولوجيا الإنسان العقلية.

كل ذلك من أجل كتابة الشخصيات؟ نعم، ولأكثر من سبب:

- علم النفس البشرية غامض، وغير مُتداوَل، ولفهم الشخصية من خلاله يُعد مُبهر ومفاجئ للمتلقي.
- يجب على الكاتب أن يسبق القارئ بخطوات، فهو يصحبه في طريق لم يخُضه من قبل، مغامرة، يجب أن تكون مبهرة، وجديدة.
- إذا استخدمت مصادر من نفس كتب التنمية البشرية التي اعتاد القراء شراءها من قائمة الأكثر مبيعًا، فاعلم أنك تقدم له نفس الوجبة التي يأكلها كل يوم.
- كذلك دراسة علم النفس تفيد في ملاحظة الشخصيات القريبة من حولك، واستيعاب دوافعها وضعفها، وعدم الحكم عليها بطريقة الصحافة الإخبارية، فردود أفعال الإنسان «خصوصًا المجرمين منهم» مُركبة بالقدر الذي يسمح بالتحقيق معهم لسنين طويلة على الإقرار بفهمهم فهمًا كاملًا.

وليس علم النفس فقط، فقد اكتسبت خبرات عديدة بسبب قراءات التحضير للكتابة، مثل دراسة الفلسفة الاجتماعية في كتابات «فرانسيس فوكوياما» وعلوم العقل في كتابات «ميتشيو كاكو»، وبالطبع دراسة التاريخ والسياسة العالمية في كتابات «نيال فيرجيسون». التاريخ، ذلك العلم الذي اكتشفت بعد خمسة عشر

عامًا من الكتابة أنني استخدمته في كل رواياتي وأفلامي، وحتى في رواية «موسم صيد الغزلان» التي تدور في المستقبل.

عودة لتركيبة الشخصية

في صناعة القصص الخيالية، فإن أحد العوامل الرئيسية التي تجعل القصة شيقة ومثيرة، وفي نفس الوقت هي أحد أكبر المخاوف الشائعة لأي كاتب، خلق شخصية مبتذلة ومكررة، شخصية ميكانيكية تتصرف بشكل سطحي وتجعل الجمهور منفصلًا وغير متفاعل أو متعاطف أو راغب في المتابعة أو حتى التصديق، لكن دعنا نثبت حقيقة: الكُتَّاب لا يصنعون شخصيات من الصفر، نحن في الواقع نطور شخصيات تأتي من مكان ما، شخصيات نقابلها، أو شخصيات ندمجها في شخصيات أخرى لنصنع شخصية جديدة، أليس «١+١=٣؟». لقد رأى معظم الكُتاب الذين توصلوا إلى شخصيات لا تُنسى هذه الشخصيات في مكان ما، وقاموا بتطويرها ليكونوا أبطالًا لقصصهم، أو استلهموا من شخصية أصلية مماثلة لها نفس خصائص شخصياتهم الخيالية. شخصية «هانيبال ليكتر» في رواية ثم فيلم «صمت الحملان» للكاتب «توماس هاريس» سيناريو وحوار «تيد تالي» مُستوحى من قاتلَين متسلسلين، ثم دمجهما معًا، أحدهما الروسي «أندريه تشيكاتيلو» والذي قام بتقطيع ضحاياه في السبعينات، والآخر هو «إدجين» المعروف باسم «جزار بلينفيلد»، والذي حوَّل بيته لمتحف من جلود وعظام الضحايا، صنع منها أباجورات وملابس وأغطية كراسي! تستطيع أن تكتشف مَن هي شخصيتك المفضلة

ـ والتي ستُعاشرها لشهور طويلة ـ حين تعرف أن الكُتّاب عادةً ما يكونون شغوفين بالشخصيات التي يرونها أو يقرءون عنها بدون توقف، والتي يستطيعون استعراض تطورها الدرامي «مُنحنى الشخصية/ Character Arc» في قصصهم. هاجس متكرر ولحوح، بتتبع شخصية تُجبرك أن تختارها لتُصبح بطل روايتك أو فيلمك.

شخصياتك هي نتاج تراكمات الحياة التي خُضتها، تجاربك وقراءاتك وفضولك وشغفك، نعم فالكاتب لديه أذن فيل أخرس، لا يقاطع إلا ليسأل عن المزيد، فكل ما تمر به وتسمعه سيكون من المواد الخام لمصنع حكاياتك، والذي يحوي خلاطًا كبيرًا يدمج الشخصيات بالأحداث ليصنع عالمًا جديدًا. الكاتب لا يخترع العجلة، الكاتب مثل «بائع الزهور» يتفنن في انتقاء الورود وتشذيبها وترتيبها حتى يصنع منها بوكيه مبتكرًا.

لقد قرأت في كتاب «أسس السيناريو» لأستاذ الكتابة السينمائية سِيد فيلد Syd Field نصيحة هامة للغاية حول تكوين الشخصية في القصة، لقد ذكر أن هناك «حادثة كبيرة» في القصة تتصرف الشخصية من خلالها وكرد فعل لها، هذه الحادثة تجعل شخصياتك تتصرف بشكل مختلف عن أي شخصية في أي قصة أخرى، نحن لا نكتب عن ضباط الشرطة أو الأطباء أو المحامين أو السياسيين بشكل عام، نحن نكتب عنهم وهم يعيشون بداخل قصة محددة، ظروف خاصة، أحداث تجعلهم يتصرفون ويتفاعلون بطريقة معينة، وفقًا لقيَمهم ودوافعهم وتركيبتهم التي خلقناها مسبقًا، هذا ما سيجعل شخصياتك حقيقية وليست مبتذلة وسطحية. كما ذكر سِيد فيلد Syd Field أن بعض الحوادث الكبيرة في فيلمك

أو روايتك يجب أن تجلب أفضل وأسوأ ما في شخصيتك. يجب أن تكشف هذه الحادثة عن ضعف شخصيتك وتجعلهم يختارون خيارًا أخلاقيًّا قد يكون مخالفًا لطبيعتهم، لكنه سيضطرهم لتحول في شخصياتهم يتوق الجمهور لمشاهدته، فكلما عانى البطل في مواجهة الصعوبات؛ صفق الجمهور واندمج.

فكِّر دائمًا في عرض المشي على الحبل في السيرك، وكيف يتضاعف تأثيره حين يزيل اللاعب الشبكة الحامية من السقوط، أو يضطر لركوب عجلة فوق حبل مُعلق!

في فيلم «Matchstick Men» المقتبَس من سيناريو رواية تحمل نفس الاسم من تأليف إريك جارسيا Eric Garcia، نتابع قصة «روي» المحتال الذي يعاني من الوسواس القهري، والخوف من الارتباط العاطفي. الحادث الرئيسي في الفيلم الذي يتحدى ضعف البطل هو اكتشافه أن لديه ابنة مراهقة يجب أن تأتي لتعيش معه في المنزل، مع كل الفوضى التي مرت بها أثناء فترة المراهقة. الخيار الأخلاقي الذي اتخذه البطل روي هو حماية «ابنته المكتشفة حديثًا» حتى لو اضطُر للتخلي عن ثروته والمخاطرة بحياته من أجلها. تحول البطل في النهاية إلى أنه أصبح قادرًا على الزواج، وتكوين أسرة، والحصول على وظيفة جديدة.

كذلك فيلم «ضد الحكومة» للمخرج عاطف الطيب، والذي يتناول قصة عن مافيا محامي التعويضات، عن طريق «مصطفى خلف» المحامي الذي يمارس نشاطه في قضايا التعويضات، مستغلًّا أوجاع البشر في الكسب المادي، إلى أن يحقق في قضية اصطدام حافلة مدرسية بقطار، ليكتشف أن من بين المصابين ابنَه

الوحيد الذي لم يكن يعرف أنه أتى للعالم بعد هروب أمه، لتنقلب حياة مصطفى إلى مُحارِب للفساد الحكومي، وتتطور علاقته بابنه على مَدار الفيلم.

تم تجسيد شخصية «البروفيسور» في مسلسل La Casa de Papel بمظهر ولغة جسد توحي أنها لطالب نموذجي يتلجلج في الحديث، لكن الشخصية أصبحت شائعة ومنتشرة على وسائل التواصل الاجتماعي بسبب الطريقة التي يتصرف بها ويتفاعل معها طوال المسلسل.

إذا كتبتَ سمات قاتل متسلسل أو مدمن على الكحول، فهذا لا يعني أنك تخلق شخصيات مبتذلة، الأهم من ذلك هو قوة ابتكارك وتصميمك لأفعال الشخصية وكيفية ظهورها بشكل مختلف من خلال سياق قصتك.

مَن هم شخصيات قصتك؟

كما ذكر جون تروبي John Truby في كتابه «تشريح القصة/ The Anatomy of story» أن أكبر خطأ يرتكبه الكُتَّاب هو أنهم يعتقدون أن البطل والشخصيات الأخرى هي وحدة منفصلة غير مرتبطة ببعضها البعض.

إذا قررتَ تصميم شخصياتك بشكل منفصل، فستكون النتيجة بطلًا ضعيفًا وخصمًا من الورق المقوى، وبالتالي، شخصيات ثانوية أضعف ستحيط به. لخلق شخصية مؤثرة، عليك التفكير في جميع الشخصيات كجزء من الشبكة العامة للعمل، حيث يساعد كل منها

في تعريف الآخر عن طريق إكمال أجزاء الأحجية أو اللغز. يجب أن يكون لجميع الشخصيات وظيفة معينة لدفع القصة إلى الأمام. ويجب عليهم المساهمة في دفع خط البطل وجعله يتطور ويتغير.

البطل

أهم شخصية في القصة. محور الأحداث، والأكثر تأثيرًا وتعاطفًا وتعلقًا في عقول المشاهدين أو القراء. الشخصية الرئيسية التي تواجه المشكلة الأساسية للقصة، والتي تقود محاولات العثور على الحل النهائي. فهو «الفاعل» والشخص الرئيسي الذي يقود القصة إلى الأمام. يجب أن يكون لبطلك هدف أو رغبة في السعي وراءها في قصتك، جزرة معلقة في عصا، يركض وراءها حتى ينالها، لكنه يمتلك نقاط ضعف تعيق نجاحه في الوصول لهدفه.

كلما قمت بزرع الضعف في شخصية البطل، بجانب الصعوبات الخارجية؛ كانت رحلة شخصيتك مثيرة للاهتمام. تذكر لاعب دراجة السيرك الذي يسير بها على الحبل.

د. يحيى راشد في رواية «الفيل الأزرق» شخصية تعاني أعراض «Addictive Personality» يدمن للكحول، ولديه اعتماد عاطفي، ما جعل رحلته أكثر صعوبة في متابعة هدفه الرئيسي وهو معرفة حقيقة صديق عمره «شريف» وشقيق حبيبة د. يحيى السابقة في نفس الوقت. إذا كان الشيطان هو الخصم الوحيد للبطل «بغض النظر عن ضعفه الشخصي» لكانت القصة قد تحولت ببساطة إلى «طبيب يقاتل الشيطان!» ولكن، «في الفيل الأزرق» د. يحيى

راشد يقاتل نفسه قبل الشيطان، يقاتل إدمانه، وعقدة ذنب قديمة «Ghost Story» منذ تسبب بسبب القيادة تحت تأثير الخمر في قتل زوجته وابنته.

شبح من الماضي Ghost Story

لكل منا ماضٍ يؤثر بشكل كبير على حياتنا المستقبلية، يحوي عقدة قديمة، موقف مؤثر، قصة سرية لا نَقُصها إلا للأقربين منا، أو ربما لم نَحكِها من قبل. تمثل تلك القصة «شبحًا» آتيًا من الماضي، يحمل مفاجأة ستظهر خلال الأحداث، ربما يكتشفها خصم البطل الشرير ليستغلها، وربما تضغط على البطل حتى يتغير. هي عقدته التي تدفعه لردود فعله، وفي بعض الأحيان يكمن فيها الحل والتغير في مصير البطل.

في «الفيل الأزرق» كان البطل «د. يحيى راشد» يعاني من عقدة ذنب خاصة بمقتل زوجته وابنته بسبب قيادته تحت تأثير الكحول، وكذلك في رواية «لوكاندة بير الوطاويط» البطل «سليمان السيوفي» كان يعاني من «جنون الارتياب» الذي يهاجم رأسه بهواجس وهلوسات عجيبة ومخيفة أحيانًا. في نفس الوقت الذي يحاول فيه حل لغز سبع قصص قتل وراءها قاتل غير معلوم الدوافع، هو محقق غير رسمي، وفي نفس الوقت يحاول فك لغز يحتاج إلى عقل سليم متزن. لندرك خلال القراءة أن حالته العقلية تفاقمت بسبب تهدم نموذج الأم في حياته والتي اكتشف خيانتها لأبيه مع رجل آخر. كذلك في «تراب الماس» كان شبح الماضي لطه الزهار، رحيل أمه المفاجئ عن البيت في سن صغيرة، وتركه ليرعى أباه القعيد.

قصة «شبح الماضي» يجب أن تظهر بشكل «تصرفات وانفعالات» للبطل، ولا يتم الكشف عنها إلا في اللحظة المناسبة، اللحظة التي تفيد الدراما والتي عادة ما تأتي في لحظة ضعف البطل والبدء في تغيره.

الاحتياج... الرغبة الشخصية

اصنع لبطلك رغبة شخصية، احتياجًا، هدفًا خاصًّا، يختلف عن هدفه الأصلي الذي يسعى إليه خلال رحلته في أحداث الفيلم، رغبة في استكمال شعور ينقصه، ربما يبحث عن الغفران مثل د. يحيى راشد في فيلم «الفيل الأزرق»، من بعد تسببه في مقتل زوجته وابنته. وربما التحرر من السيطرة على مستوى «الأم، الزوجة، والكيان الغامض المسمَّى بالأصليين» في شخصية سمير عليوة بطل الفيلم، والذي طالما غرق في أحلام يقظة يرى فيها نفسه على مسرح الأوبرا يقدم فقرة غنائية تنال تشجيع الجمهور، وأمام لجنة تحكيم بمنتهى الثقة، قبل أن تتحدى زوجته «ماهيتاب» لتنتشله من حلمه وتمارس سيطرتها عليه. الرغبة الشخصية التي تظهر مع البطل في بداية الأحداث، يحدث لها تطور وتفاعل مع الخيط الرئيسي كلما اقتربنا من النهاية، [illegible] البطل بدور التمرد وتحثه بضغطها المستمر على حدوث التغير في شخصيته. الرغبة بشكل كبير تخرج من منطقة شبح الماضي «Ghost Story» وبحل مشكلتها، تتحرر الشخصية من عبء ثقيل طالما أزعجها ربما قبل بداية الأحداث.

منحنى الشخصية «Character Arc»

من المفيد جدًّا، أن يتحول ويتغير البطل أثناء خوض مغامرة الفيلم. بطل لا يتغير، بطل ثابت، نستطيع رصده في روايات «أجاثا كريستي»، شخصية المحقق «هيركيول بوارو» أو في شخصية «شارلوك هولمز» للكاتب «آرثر كونان دويل»، حيث البطل يخوض تجربة الكشف عن المجرم، ينتهي وينجح ثم يعود كما كان، في نفس حاله قبل بدء الأحداث، وهو ما تم الاستغناء عنه في المعالجات الدرامية الحديثة لنفس الشخصيات، حيث تم مراعاة وضع «الضعف البشري» ووجود شبح من الماضي «Ghost Story»، يؤرق الشخصية ويساعدها على معالجة عقدة قديمة عن طريق التحديات التي يواجهها البطل. نستطيع لمس ذلك العمق أيضًا في التغير الذي طرأ على شخصية Batman بعد رؤية المخرج «كريستوفر نولان» في فيلم «The Dark Knight» وفي التطور الذي طرأ على سلسلة جيمس بوند، في فيلم «Casino Royal» عام ٢٠٠٦ للمخرج «مارتن كامبل». الشخصيات تصبح من لحم ودم، حين تعاني.

تستطيع خلق منحنى / Arc لتغير الشخصية عن طريق تخيل الصفة التي تسيطر على البطل، والتي يبدأ معها الأحداث، قبل أن تعكسها في النهاية، فإذا بدأ «جبانًا» انتهى «شجاعًا»، وإذا بدأ «أنانيًّا» ستنتهي الشخصية بملك القدرة على الإيثار. ذلك لا يعني أن التغير يجب أن يكون في اتجاه الخير فقط، فشخصية «طه الزهار» في «تراب الماس» بدأت بشخص «مُسالِم» وانتهت بشخص «قاتل»، وكذلك شخصية «مايكل كورليوني» في فيلم «الأب

الروحي»؛ حيث بدأ ضابطًا بالجيش الأمريكي، وانتهى قائدًا لأكبر عائلة مافيا بعد تصفية خمس عائلات أخرى.

التغيير مهم وأساس في كتابة شخصية البطل، أيًا كان اتجاهه، وكذلك مهم لباقي الشخصيات، يجب أن يكون لكل منهم «منحنى/ Arc» يدل على التغير الذي حدث خلال رحلتهم الدرامية التي تكتبها.

وإذا لم يكن بطلك هو الشخصية الرئيسية التي تدفع القصة إلى الأمام، فيحب القارئ أن يتابعه، ويملؤه الشغف بأن يعرف مصيره، فلن يكون بالتأكيد شخصية رئيسية قوية، وسيُنسى قبل نهاية العرض، وسيأخذ معه الفيلم إلى نهاية مؤلمة، فالشخصيات والأحداث ترتبط جميعًا ببطلك في علاقة لا تنفصم.

تجنّب...

- تجنب البطل السلبي، المفعول به، الذي ينتظر تقديم الحل من الأبطال الآخرين.
- تجنب البطل الذي لا يتغير «لا منحنى شخصيًا له» ولا يتعلم من أخطائه.
- تجنب البطل الذي لا يملك نقطة ضعف.
- تجنب البطل الغبي الذي لا يفهم العلامات التي يقابلها، وإن تذكرت الآن فيلم «The Pink Panther» ببطله المفتش Clouseau أو «غباء×غباء Dumb and Dumber» ببطليْه الغبيَّين Lloyd and Harry فتذكر أن في النهاية.. يحل الأبطال بأنفسهم لغز الفيلم.

ضع شخصياتك في الجحيم»؛ نصيحة من الكاتب الأمريكي «كورت فونيجت Kurt Vonnegut». بمعنى: اختبر قوة شخصياتك من خلال وضعهم في مواقف أسوأ وأسوأ.

عندما تتعرض شخصياتُك إلى أعظم الاختبارات في حياتهم، فإنك تُعرض قراءك لتلك الاختبارات من خلالهم أيضًا. يختبر قراؤك هذه الأحداث جنبًا إلى جنب مع شخصياتك، ويؤدي تعاطفهم إلى الشعور بنفس الألم. لهذا السبب نقرأ. فالقراءة بروفة تسمح لنا باختبار قوتنا الافتراضية؛ من خلال تخيُّل كيف ستتعامل مع نفس الموقف الذي يتعرض له البطل، أريد منك أن تكون قاسيًا. هذا ما يجعلنا نقرأ. أنا أعرف أنك تحب أبطالك، ولكن، أفضل شيء يمكنك القيام به من أجلهم ومن أجلي، هو عدم إظهار أي رحمة. استمر.. كن ساديًّا، ولا تسمح بالملل أن يتوغل مللي متر واحد تحت جلد قُرائك.

الخصم

هي الشخصية الأكثر رغبة في منع البطل من تحقيق رغبته؟ بطل مُوازٍ، بطل من الجانب الآخر. يتعارض مع بطلك في علاقة هي أهم علاقة في قصتك، فبدونها ليس هناك قصة من الأصل، ليس هناك صراع، ليس هناك مباراة. تخيل بطولة كأس العالم، الجمهور بالآلاف، وعلى أرض الملعب، فريق واحد، تخيل مباراة شطرنج بلاعب واحد، لا يجوز. الصراع بين البطل والخصم بأفعاله التحريضية يطور القصة، يدفعها للذروة، يختبر فيها البطل - عن طريق الخصم - أسوأ مخاوفه، وبالتالي تتحقق المتعة للمُشاهِد

أو القارئ، ولنفهم الأمر بشكل أقرب، علينا أن نعتبر المتلقي «سادي النزعة» طوال وقت الفيلم، مثل أطفال يلعبون في الفصل الدراسي ثم تقوم مشاجرة بين طالبَيْن، فيصنعون دائرة ويصيحون: «عاوزين دم»، هم نفس الأشخاص الذين يبطئون سياراتهم في طريق سريع ليشهدوا حادثة وقعت وضحايا لقوا مصرعهم أو أصيبوا، وهم نفس الأصدقاء الذين يستمعون بشغف النميمة حول آلام الآخرين.

الخصم ليس بالضرورة شخصًا يكرهه البطل. الخصم ببساطة هو شخص على الجانب الآخر، يمكن أن يكون شخصًا ألطف من البطل، أو أكثر أخلاقية، أو حتى عاشقًا، أو زوجة البطل كما هو الحال في American Beauty من تأليف آلان بول Allen Ball وفيلم Fugitive من تأليف جيب ستيورات ودافيد توهي David Towhy وJeb Stuart. كذلك من الممكن أن يكون الخصمُ بركانًا، زلزالًا، وباءً، أو إعصارًا يضرب المدينة التي يعيش فيها البطل، أو ربما يكون الخصم صراعًا داخليًّا للبطل مع الإدمان مثل مسلسل «The Queen's Gambit» استنادًا إلى كتاب والتر تيفيس Walter Tevis وسيناريو سكوت فرانك Scott Frank.

إن أحد العوامل الرئيسية لخلق «شرير» قوي، هو جعله يتمتع بأخلاق مقنعة وواضحة، بمنطق يخدع المُشاهد، أو على الأقل يدعوه لإعادة حساباته، فإذا كان الخصم في قصتك يقتل الناس، فعليك أن تعطيه أسبابًا معقولة للقيام بذلك. فشخصية «Thanos» في فيلم «Avengers: Endgame» من إخراج أنتوني وجوي روسو، كانت تتحدث بمنطق مقنع جدًا، يدور حول مشكلة الزيادة السكانية في العالم بشكل مفرط، مما يهدد الحياة، وبما أن الأوبئة لم تعد مؤثرة - لم يتخيل ضربات Covid 19 - فعليه قتل نصف العالم ليعيش البقية

في سلام. بنفس منطق تصرف قائد السفينة البريطانية «بيركنهيد» ١٨٥٢ حين تعرضت سفينته إلى الغرق أمام سواحل جنوب أفريقيا، فما كان منه إلا أن أمر جنوده من البحارة بعدم ركوب قوارب النجاة، والسماح للركاب من النساء والأطفال بركوبها أولا، بينما بقي القبطان وبحَّارته على متن السفينة حتى قضوا نحبهم في قلب المحيط، ووصل الركاب بأمان إلى الشواطئ. ربما يبدو الأمر أن القبطان قد قتل نفسه وبحَّارته بالأمر المباشر، إلا أنه في حقيقة الأمر أنقذ مئات المسافرين بهذه التضحية، بل إن هذا القرار كان مُلهِمًا للمُشرِّعين والمتخصصين في النقل البحري على اتخاذ هذا الفعل كسلوك يُحتذى به، بحيث أصبح القانون الجديد يُلزم البحارة والقبطان بعدم مغادرة السفينة حتى يتم إنقاذ آخر راكب على متنها، وكان هذا منطق القبطان الذي رأى أن موته هو والبحارة، واجبهم في سبيل إنقاذ المسافرين وتوصيلهم بسلام. بالطبع ستعيد التفكير مرارًا في منطق شخصية Thanos الآن، وستملكك الحيرة في محاكمته، قبل أن يتخذ البطل الشرير اختيارًا غير عادل، كان ذلك القرار قتله لشخصية الفتاة الخضراء Gamora من أجل الحصول على جوهرة تزيد من قوته، وبالطبع يكتشف المُشاهد في نهاية الجزء الأول خسارة لبعض الأبطال الخارقين بدون ذنب، فتنقلب قاعة العرض ضد الشرير، ويعلن الجمهور عصيانه وإفاقتهم من سحر كلامه. مثال آخر في فيلم «ماذا حدث ليوم الاثنين؟ / ?What Happened to Monday»، تأليف ماكس بوتكين؛ كيري ويليامسون. والذي يروي خيالًا مستقبليًا عن سبع إخوة توأم، يعيشون في عالم لا يُسمح فيه لكل أسرة إلا بإنجاب طفل واحد فقط بسبب الزيادة السكانية. الخصم في هذا الفيلم هو الحكومة التي تنهي

حياة الأطفال حديثي الولادة من أجل توفير حياة أفضل لطفل واحد. وتكون مأساةُ البطل هي إنجاب زوجته لسبعة أطفال دفعة واحدة، فيقرر تسميتهم بأيام الأسبوع، ويقرر أن يخرج طفل في كل يوم حسب اسمه بترتيب الأسبوع، وتكون مشكلة الفيلم هي غياب «يوم الاثنين»!

اجعل القارئ يفهم بالضبط نفسية «الشرير»، وما دفعه اليأسُ أو الاعتقاد الخاطئ إليه من أفعال، مُبرراته، منطقه الذي يؤمن به. إذا كان لدى خصمك وجهة نظر أخلاقية قوية، فسيكون لديه سبب لأفعاله يدعو المشاهد لاحترام الصراع في قصتك، وسيكون خصمك مثيرًا للاهتمام وقويًّا مثل بطلك. في فيلم The Dark Knight تم تقديم نمط لشخصية الجوكر، حيث قرر اختبار نظرية تقول بأن «لا أحد غير قابل للفساد»، وبناء عليه استخدم منهج الأناركية الفوضوي في إحداث صدمات للشخصيات وللمجتمع حتى يؤكد لهم ادعاءهم الزائف بالفضيلة. في البداية سيُعجب المشاهد بأفعاله، جنونه وجرأته، خاصة مع رغبة باتمان في التنحي عن حماية المجتمع، حتى يظهر الوجه الآخر لأفعاله من خلال قتل غير مبرر لشخصيات غير مذنبة، ليبدأ المُشاهد في فهم المنطق السليم للبطل الأساسي.

«الشرير المجاني»

هو الشخصية التي تتخذ الشر بهدف الشر في حد ذاته «سأدمر العالم بسلاح الليزر العملاق! لماذا؟ لا أعلم! ولكني سأدمر العالم بسلاح الليزر العملاق!»، شخصية لا جذور لها، وليس لديها القدرة على إقناع الآخر بمنطقها، وبالتالي لن يصدقها المتفرج. والمقصود بتجنب الشرير المجاني هو أن تتعاطف

معه وتشعر به وتفهم أصول نشأة الشر بداخله وتتفهم دوافعه، وتساعد المتفرج على فهم الأسباب التي تدفعه للقيام بكل هذه الأمور السيئة في حق بطلك الرئيسي، ولكن ليس بالضرورة أن يحبه الجمهور. وهذه هي ميزة الأدب والسينما. في حين تمنحك وسائل الإعلام حكمًا نهائيًّا على مجرم ما، تم اتهامه في قضية وصدر الحكم بإدانته، فإن الأدب والسينما يمنحانك الفرصة للجلوس مع هذا المتهم في زنزانته ومعرفة كواليس جريمته، وإن كان هو مرتكبها بالفعل أم لا، ولماذا ارتكبها!

الخصم، يجب أن يحمل شيئًا من السحر، وإلا كيف سيقنع التابعين بمنطقه المتلاعب؟ شخصية الجوكر كانت ساحرة، قادرة على جذب الانتباه، شأنها مثل كل شخصية نرجسية ستقابلها، فهي نوعية من الشخصيات التي لا تعطيك مساحة لكرهها أو إدراك شرها قبل أن تكون قد تمكنت منك. ولنقارن شخصية الشيطان في فيلم «آلام المسيح/ Passion of the Christ» والتي ظهر فيها الشيطان في صورة امرأة جميلة (أدت الدور الممثلة روزاليندا سيلنتارو)، مقارنة بشخصية الشيطان في الأفلام الدينية القديمة والتي ظهر فيها الشيطان بمظهر منفر، لا يتسق وقدرته الشهيرة على الإقناع والخداع. أو شخصية الكفار والتي تظهر بشكل كاريكاتوري يمتاز بحواجب ضخمة جدًا تحت العمامة، حتى لا يقع في حبهم المتفرج!

البطل المضاد «شرير قصتك» يجب أن يملك القدرة على إرباك الأبطال والمشاهدين بمنطقه، بمظهره، وبسحره. إذا لم يقع المشاهد في غرامه ويتحرق شوقًا لظهوره، فقصتك تقدم شريرًا بدائيًّا انتهت موضته.

قوة البطل المضاد الذي يملك دوافع وجذورًا فكرية ومنطقًا، أنه يجعل المتلقي ينتظر ظهوره على الشاشة، بشكل موازٍ لحب ظهور البطل، فهو لاعب التنس المنافس للبطل في المباراة عبر الجهة الأخرى من الشبكة، دونه لن تكون هناك مباراة، كأن تشاهد فريقي الأهلي والزمالك يلعبان معًا، لديك جمهور يشجع الأهلي ويرى الزمالك خصمه، وعلى الجهة الأخرى جمهور يشجع الزمالك ويرى الأهلي خصمه، عليك ككاتب سيناريو أن تجعل الجمهور يحب المباراة نفسها بينهما، ويتحمس لهجمة متقنة سواء من الفريق الذي يشجعه أو الفريق المنافس.

قانون: غياب الخصم في الدراما يعني توقف الأحداث، يعني استيقاظ الملل، يعني أن الفيلم سيتوقف حتى يعود.

الخصم يتفوق على البطل

لا بد أن تكون للبطل المضاد اليدُ العليا والإمكانات المتفوقة على البطل في [illegible] دائما [illegible] بخطط غير متوقعة لكن لا شك أن المعركة بين البطل والبطل المضاد هي معركة متكافئة في نهاية المطاف، معركة بين [illegible]، أو مباراة مصارعة بين اثنين في نفس الوزن، الحروب التي كانت بين دول عظمى، يجب أن تتناسب قوة البطل والبطل المضاد طرديًا، تجنب البطل المضاد مفرط القوة.

في كل الأحوال يجب أن يتقدم الخصم أولا ويضرب أولا. احتلت «ألمانيا النازية» عدة دول في أوروبا أولًا، ولذلك دارت الحرب العالمية الثانية، التي كان البطل فيها «الحلفاء» يحاولون

التصدي للخصم القوي الذي يتقدم عليهم بعدة خطوات. القوة بينهما «تكاد» تكون متكافئة.

نقاط ضعف الخصم

لا بد من نقطة ضعف يستطيع بطلك استغلالها لهزيمة البطل المضاد والتمكن منه، وتذكر أن بطلًا مضادًّا بلا نقطة ضعف سيعجزك عن معرفة كيفية التعامل معه وهزيمته.

الخصم يتعلم

إن وجود بطل مضاد/ خصم لا يتعلم ولا يتطور، خصم يكرر نفس الأفعال طول الفيلم، من شأنه أن يتسبب في إصابة المتفرج بالملل. لا تنسَ أن البطل المضاد إنسان، ما يعني أنه يتعلم ويتغير ويتطور ويُعدل من مساره بناءً على هذا التطور. وحتى إن كان آلة أو حيوانًا، يجب أن يتطور!

الخصم مرآة البطل

حقيقة الأمر أن البطل الأساسي يجد نفسه في شخصية البطل المضاد بشكل ما أو بالعكس، وأحيانًا يتعلمان من بعضهما البعض، حين تقع المواجهة بينهما في بعض الأفلام ستجد نمطًا من الحوار المباشر، يقولانه لبعضهما البعض بصور مختلفة، فحواه: «إحنا زي بعض على فكرة - أنت عملت كذا وأنا عملت كذا - بس أنا اخترت الطريق ده.. وأنت اخترت الطريق ده.. إلخ».

الخصم الثاني والثالث

بطلك الذي يمر في صراع مع الخصم الرئيسي للقصة، قد يكون لديه أعوان آخرون على الجانب الآخر، يمنعون البطل من تحقيق رغبته وهدفه في القصة. قد يكون الخصم الثاني أو الثالث حلفاء للخصم الرئيسي، وقد لا يكونون كذلك، بمعنى أعداء منفصلين، لكنهم أشخاص أو عوامل أخرى تخلق عقبات في طريق بطلك، تخلق أحداثًا وضغطًا متزايدًا على البطل.

في «الفيل الأزرق» الجزء الأول، كانت «ديجا» رسامة الوشم، عدوًّا مُعارضًا لشخصية البطل «د. يحيى راشد»، وكذلك «د. سامح» طبيب المستشفى والزميل القديم لد. يحيى في الكلية، عدو آخر، كل منهما على حدة مثّل عامل ضغط على البطل، وعقبة في الوصول لهدفه.

في فيلم «الأصليين» كانت «ماهيتاب» زوجة البطل «سمير عليوة» خصمًا ثانيًا، تستنزفه ماديًّا وتضغط عليه طوال الوقت. مرة أخرى، الخصم في فيلمك أو روايتك ليس الشخصية الشريرة النموذجية، فقد يكون من العائلة أو الأصدقاء أو الزملاء أو الجيران.

نهاية الخصم

من الطبيعي أن يفوز وينتصر بطل فيلمك في النهاية، «سيلفستر ستالوني» و«أرنولد شوارزينيجر» لا يُهزمان، مجموعة السائقين الماهرين في سلسلة أفلام «Fast and Furious» سينجحون في كل

المهام الموكلة إليهم والنجاة من آلاف مطاردات السيارات في البر والبحر والجو، ألا يتسبب ذلك في الشعور بعدم وجود مفاجآت طالما أن النهاية معروفة سلفًا؟

كيف تحمي نفسك من تكرار النهايات لأبطالك؟ ما هي اللعبة؟

اللعبة ببساطة في كيفية الوصول لهذا الانتصار، الكنز في الرحلة. النهاية بشكل عام تجعل فيلمك قويًّا. إن امتلأ المتفرج بالدهشة وأسعدته طريقة الوصول إلى النصر وشعر بالحاجة لمشاهدة الفيلم مرة أخرى، ومن ناحية أخرى يمكن للنهاية أن تكون متوقعة ومحبطة وغير مفيدة للمتفرج الذي لم يندهش وتؤدي إلى جرعة ملل مفرطة، يتبعها نسيان للفيلم.

اكتب النهاية بطريقة مختلفة، أغلق قصتك بطريقة غير متوقعة، حتى وإن كان من المحتوم انتصار بطلك، سيظل السؤال الأهم هو: كيف سينتصر؟

الحليف

الحليف هو مساعد البطل الذي يساعده في الوصول إلى هدفه. له نفس هدف البطل، ويعينه على المضي قدمًا ببعض المساهمة في الأحداث، مع الاحتفاظ بألا يكون هو الفاعل الرئيسي مطلقًا، وكذلك يجب أن يكون له رغبة وهدف شخصي يريد تحقيقه، حتى وإن عارض البطل في بعض الأحيان، أو ربما خيانته والانتقال لمعسكر الخصم، ليصبح حليفًا مضادًّا انقلب على صديقه. كلما كان الحليف شديد التباين عن البطل،

كانت المشاهد والتطورات أكثر إثارة، عن طريق صنع اختلاف في الشخصية والطباع. مثل ثنائيات «إسماعيل ياسين وكمال الشناوي» في أفلام الخمسينيات، البطل الوسيم الرومانسي والحليف الكوميدي الأحمق، كلاهما يكمل بعضهما الآخر، مع الاحتفاظ بالأحجام الدرامية للبطل مقارنة بحليفه. كذلك في سلسلة أفلام «Bad Boys» للمخرج «مايكل باي» والذي ظهرت فيه شخصيات «مايك لوري وماركوس بيورنت» في قمة التضاد، مما خلق مواقف كوميدية بسبب ردود الأفعال والخلفيات المتباينة.

في فيلم «الفيل الأزرق» كانت لبنى حليفة للبطل يحيى راشد، لها نفس الهدف في البحث عن حقيقة شقيقها شريف: «هل هو مجرم أم مريض مظلوم؟». وكذلك كانت شخصية «سارة» في «تراب الماس»، حليفة للبطل طه الزهار، لها نفس الهدف في مساعدته، ولها هدف شخصي في الانتقام من «شريف مراد» المُغتصِب لها.

تجنَّب:

- الحليف المشابه للبطل، لا يعارضه ولا تختلف ردود أفعاله عن البطل.
- الحليف الذي لا يمتلك حلمه الخاص وخط سيره الذي قد يعارض البطل.
- الحليف الذي لا يساعد القصة في المضي للأمام، فإن له إسهامًا في حل لغز القصة، إسهامًا لا يسحب البساط من أسفل قدمَي البطل.

قصة تحمل أكثر من بطل؟

تحتوي معظم القصص على بطل رئيسي واحد، ولكن في بعض القصص يميل الكاتب وتستوجب القصة الكتابة عن أبطال متعددين. أنا شخصيًا أنصح الكُتاب الجدد بتجنب الكتابة عن العديد من الأبطال، خاصة في بداية حياتهم المهنية. لأن ذلك يجبرك ككاتب على كتابة التطور في العديد من الشخصيات بدلًا من تطوير منحنى/ Arc شخصية واحدة، بشكل مركز، مما يجعل تحريك القصة إلى الأمام أمرًا محفوفًا بالمخاطر.

لكتابة قصة بها أبطال متعددون، يجب أن يكون لدى كل بطل رغبة أو هدف لتحقيقه، ويجب على الخصم الدخول في صراع مع الضعف الداخلي لكل أبطالك، يجب تحديه وحدوث تحول لشخصيته «Arc/ منحنى»، والمساهمة في الوصول إلى حل في نهاية القصة. إذا لم تتمكن من فعل ذلك مع كل شخصية، فلن تكون لديك قصة أبطال متعددين، وببساطة، سيكون دومًا هناك شخصية رئيسية، وآخرون يدعمون الشخصية، مثل تركيبة رواية وفيلم «عمارة يعقوبيان» والذي يحوي أبطالًا عديدين، مع الاحتفاظ بالصدارة لشخصية «زكي الدسوقي» التي تقود وتحرك الأحداث. كذلك في فيلم The Hours، تأليف ديفيد هير، تركز الحبكة على ثلاث نساء من أجيال مختلفة ترتبط حياتهن ببعضهن البعض من خلال رواية «السيدة دالواي» الصادرة عام ١٩٢٥ للروائية فرجينيا وولف. يعتبر هذا الفيلم من أفلام الأبطال المتعددة، لأن النساء الثلاث لديهن أهداف لتحقيقها، وصراع، ونقاط ضعف، وتحول.

وقد تكون كتابة فيلم لشخصيات متعددة الأبطال محفوفة بالمخاطر حيث يحتاج الكاتب إلى خلق إحساس بحركة القصة

المتزامنة المتوازية، بمعنى القفز المتواصل بين شخصيات لها خطوط زمنية أو مكانية مختلفة، بدلًا من تتبع تطور كل شخصية بطريقة خطية، لتُظهر القصة ما تفعله الشخصيات في نفس الوقت، مما يُعرض المُشاهد لإحساس عدم التشبع بالأحداث.

تحتاج تلك التركيبة في الأفلام أو الروايات إلى كاتب متمرس وليس إلى مبتدئ، لذا فمن الواقعي الالتزام ببطل رئيسي واحد ليكون الشخصية الرئيسية في قصتك حتى تُتقن أدواتك.

النموذج الأصلي

يمكن أن يؤدي استخدام نموذج أصلي للشخصيات ـ كأساس لكتابة شخصياتك الدرامية ـ إلى منحهم مظهرًا حقيقيًّا مصدقًا، وبدون إهدار وقت في كتابة مشاهد لشرح وتبرير أفعالهم، بمعنى استخدام «أنماط» شخصية مجتمعية، قوالب متعارف عليها، كأمثلة للشخصيات، يستطيع المشاهد والقارئ بسهولة تمييزها واستيعابها مع عدم الإحساس بعدم منطقية وجودها كتركيبة في المجتمع.

إن كل نوع من الشخصيات يعبر عن نمط أساسي يتعرف عليه الجمهور ويطور طريقة تواصل معه. وينعكس النموذج الأصلي للشخصية على أفعال الشخصية وطريقة تفاعلها مع العالم الذي تصنعه في قصتك، فلديهم نمط، خط سير وتركيبة نفسية وعقلية واجتماعية، ولكن هذا لا يعني أنهم «صورة نمطية» بل هم أفراد مختلفون باختلاف الأحداث التي تضعهم وسطها، العالم الذي

تخلقه من حولهم، مع الحفاظ على أن يكون لديهم نمط مشترك من السلوك وطريقة مفهومة للتواصل مع المشاهد والقارئ. عالم النفس الشهير «كارل يونغ» هو أول من قدم مفهوم «أنواع الشخصية» مثل الانطوائي والمنفتح، وكيف أن لكل نمط طريقة للتواصل مع الذات والعالم، طريقة لا يخطئها المتلقي، ولا تلتبس عليه، مما يؤدي لانفصال المشاهد عن الشخصيات، وإحساسه بعدم التعاطف أو التوحد مع نفسيتهم وردود أفعالهم.

الشخصية الدرامية لها أنماط محددة وأشكال معينة، صنفها البشر منذ آلاف السنين عبر انتقال المعلومات من جيل إلى جيل، وحيث حفر الطب النفسي أسسها وتشعب في جذور نشأتها، وهذا من شأنه أن يسهل لك التفكير في كل الأنماط التي تبحث عنها، عن طريق مطالعة كتالوج عريض للنفس البشرية، قائمة تشبه قائمة المطعم، كل صنف بمزاياه وعيوبه، وتأثير ذلك على سلوكه وردود فعله، مما يساعدك على الاختيار المناسب عند بناء الشخصية، مما يفيد نصك السينمائي أو الروائي.

شخصية البطل الخارق - The Superhero

ظهرت أصول هذا النمط من الشخصيات الدرامية كبطل خارق نموذجي، في القصص المصورة الأمريكية في ثلاثينيات القرن العشرين، من خلال شخصية «سوبرمان»، التي ابتكرها مؤلف القصص المصورة الأمريكي جيروم (جيري) سيجل، والرسام الكندي الأمريكي جوزيف (جو) شاستر، وظهرت لأول مرة عام ١٩٣٨. وتمثل هذه الشخصيات في الدراما كل إنسان يمتلك قدرة

خارقة للطبيعة أو غير اعتيادية، بداية من سوبرمان وكابتن أمريكا، وحتى أدهم صبري وجيمس بوند، هو الرجل «الألفا» الذي يمتلك قدرة تبهر المتفرج عند مشاهدته.

عادة ما يتم تقديم هذه الشخصية كأحد أبناء الطبقة المتوسطة أو العليا سواء من الذكور أو الإناث. يتميزون بطول القامة واعتدال الجسم، رياضيون ومتعلمون وجذابون بدنيًّا وفي صحة مثالية. هذا لا يمنع وجود بطل خارق، خارق للأعراف، مثل شخصية «تشارلز إكزافيير» في سلسلة X-Men والذي كان يعاني شللًا في ساقَيه نتيجة رصاصة تلقاها في ظهره، لكنه يستطيع التحكم بعقله في الآخرين.

كيف يمكنك أن تستفيد من هذا النوع؟

هذا النوع ببساطة هو المادة الخام للإبهار، يضم رجلًا يمشي على حبل يرتفع ٤٠ مترًا عن سطح الأرض، أو ساحرًا يتقن حركات سحرية مبهرة تخدع الجميع، أو عميلًا سريًّا لجهة أمنية يسحق أعداءه في غمضة عين، وصولًا إلى عملاق أخضر لا تؤثر فيه الصواريخ!

تستخدم هذا النوع وتستفيد منه عند حاجتك لصنع بطل تبهر به المتفرج وتستحوذ به على عقله وكيانه وتفكيره طوال أحداث الفيلم، يتطلع إليه، يشعل فيه أحلام اليقظة حول امتلاك قدرات فائقة، سيفكر أنه لن يستطيع أن يفعل ما يفعله البطل على الشاشة، لكنه سيمتلك «تي شيرت» يحمل علامته، لذلك يحتاج المتفرج إلى مشاهدة رجل يطير أو رجل يهزم الأشرار بقبضته أو يقود مطاردات سيارات مثيرة.

تساعدك شخصيات الأبطال الخارقين على توسيع آفاق عقلك لاستيعاب مزيد من الخيال. إن فكرة أن شخصيتك يمكنها فعل ما لا يستطيع الشخص العادي فعله ستجعلك قادرًا على أن تأتي بأفكار وخطوط درامية غير متوقعة، بالإضافة إلى أنها ستمنحك نمطًا من الأشرار الخارقين المكافئين للبطل الرئيسي، ما يؤدي إلى زيادة جرعة الإبهار، فالبطل الخارق يستلزم شريرًا خارقًا قادرًا على مواجهته، فلا يجوز أن يكون عدو سوبرمان مثلًا هو لص بنوك عاديًا، أو أن يطارد جيمس بوند نشالًا في أوتوبيس، وإلا فلن يكون هناك صراع متكافئ.

شخصية الرجل العادي- The Average

الاختبار الحقيقي مع نمط شخصية «الرجل العادي» هو أنه يشبهني ويشبهك، موظف يذهب إلى عمله مثلك ويبصم لإثبات الحضور مثلك، تشعر بما يشعر به، هناك شيء مشترك بينكما، فأزماتكما متشابهة، ومشاعركما وأفكاركما ومأساتكما... واحدة.

صدقني، قد يفاجئك مثل ذلك البطل ورغم التشابه، بأنه أبعد شخص عن الملل.

خلق بطل «عادي» يشبهنا، يجعلك متوحدًا معه ومصدقًا له، حتى حين يختلف منحناه الدرامي «Arc» مع تغير الشخصية في آخر الفيلم، ويكتسب صفات جديدة فإننا - كجمهور - نشجعه ونصفق له ونفرح معه، فقد حدث بيننا وبينه ارتباط، لأنه أصبح يمثلنا بشكل كبير. الشخص العادي هو الذي تراه حولك يوميًا، زميلك في العمل، أو جارك وجارتك المجاوران لك، وعادة عند

تقديم هذا الشخص في الدراما فإن كل ما يحيط به يكون عاديًا جدًّا، محدودًا في قدراته وفي تأثيره على الآخرين ممن حوله، حتى مظهرهم الخارجي يكون عاديًّا. وما يمثل تحديًا حقيقيًّا عند تقديم مثل هذه الشخصية هي الحاجة إلى حدث تحريضي قوي للغاية حتى يدفعها إلى تغيير نمطها وسلوكها ومفهومها عن الحياة؛ التي في العادة تكون مغلقة وصعبة التغيير.

في فيلم «الأصليين» قدمت شخصية «سمير عليوة» حيث كان موظفا متوسط الحال، متزوجا ولديه بنت وولد، يعمل طوال الوقت لراحتهما ورفاهيتهما عن طريق تسديد الأقساط المزمنة لشاليه يطل على البحر في الساحل الشمالي، وإرضاء طلبات زوجته التي لا تتوقف. سمير، سمين الجسد ومظهره الخارجي عادي جدًّا، ولغة جسده تُظهر إحساسه الدائم بالخجل، ووظيفته اعتيادية روتينية ليس بها إبداع.

نمط شخصية «سمير» يعطي تفسيرات لتصرفاته وردود أفعاله من خلال أحداث الفيلم، خاصة عندما تطلب منه زوجته أو طفلاه طلبات معينة، وعندما يفقد وظيفته، وعندما يقابل البطل المضاد «رشدي أباظة»، وكذلك حين يعاشر زوجته جنسيًّا، وأخيرًا عندما يكتشف أسرار أسرته، لكن وصوله لهذا النمط الشخصي كان سببه خلفية درامية تبدأ من عدم زواجه ممن أحب قديمًا، وتسلط أمه على مستقبله، وممارسته لرياضات لا يهواها، والتحاقه بنفس الوظيفة الذي عمل فيها والده، والأهم، أنه الطفل الوحيد لوالديه، وهو ما مثل «Ghost Story» عميق ومؤثر على خط سير البطل ومحفز للتغيير.

شخصية المُستضعَف ـ The Underdog

الشخص المُستضعَف يبدو شخصا «أقل من المتوسط»، يريد إحداث تغيير في نفسه أو في وضعه وربما في العالم، عامل توصيل البيتزا الصغير الذي يعاني من قسوة المجتمع عليه، شخص طيب، كل ما يرغب فيه هو شراء حذاء جديد. هو نفسه «محمد حسن» بطل فيلم «النمر الأسود» إنتاج ١٩٨٤ حيث كان البطل مُهاجرًا بسيط الحال يعانى من تنمر زملائه في العمل عليه بسبب لونه الأسمر، قبل أن يتحول إلى ملاكم ناجح بعد فوزه على خصمه أبيض البشرة. أو شخصية «بيتر باركر» المصور الصحفي المُستضعَف قبل أن يتحول إلى البطل الخارق Spiderman. كذلك يظهر المُستضعَف في فيلم «مطاردة السعادة ـ The Pursuit of Happyness» في شخصية الأب الذي يجد نفسه بلا مأوى أو عمل، وعليه رعاية نفسه وابنه الصغير، ويظهر بصورة أوضح في فيلم «المليونير المتشرد ـ Slumdog Millionaire»، حيث البطل ولدٌ هنديٌّ عانى طوال حياته من الفقر، قبل أن يشترك في برنامج «مَن سيربح المليون؟» ليفوز بسبب خبرته بالتجارب الصعبة التي تعرض لها طوال حياته.

يتمتع هذا النوع من الشخصيات بتعاطف مجتمعي واسع، فالمشاهد لا يملك إلا تشجيعه وحبه، بسبب التصميم الذي يلمسه في أفعاله، رغم ضعفه، وقدرته على القيام بكل ما يتطلب الأمر للوصول إلى الهدف. من ناحية أخرى قد تشعر هذه الشخصيات بأن لديها شيئا لإثباته، لذلك يختارون المعارك التي لا يمكنهم الفوز بها، وعلى الرغم من أن المواقف التي تتخذها هذه الشخصيات لاكتساب الثقة من خلال مواجهة التحديات، فهي ملهمة للمتفرج،

وربما تؤدي إلى وقوع الشخصية في العديد من التحديات الصعبة، إلا أنها لا تتصرف جيدًا في المواقف التي تتطلب تراجعًا.

السينما المصرية قامت على الشخص المُستضعَف من البداية في كثير من الأفلام، فيلم «عنتر ولبلب» إنتاج سنة ١٩٥٢ على سبيل المثال، كان «لبلب» مُستضعَفًا يريد الفوز بحب البنت لوزة، قبل أن يجد نفسه وحده في مواجهة الشرير القوي «عنتر» الذي يملك النفوذ والنقود والعصابة. نموذج المُستضعَف من الشخصيات التي يرتبط بها الجمهور كثيرًا، ويشعرون بالرضا حين يرونه منتصرًا في النهاية.

لقد استخدمت «المُستضعَف» في روايتي الثانية «تراب الماس». طه، صيدلي خجول يعمل في وظيفة متواضعة بصيدلية قديمة، يعتني بوالده المصاب بالشلل، وأسرته الوحيدة هي عمته العجوز، اسمه «طه حسين»؛ مستوحى من الأديب «طه حسين» الذي كان كفيفًا، لكنه بصير العقل بشكل كبير. بِنيته الجسدية نحيفة، ولغة الجسد لديه تعكس نمط شخصيته، رأسه دائما محني إلى الأسفل وتبدو على وجهه علامات حزن مزمن بسبب رحيل أمه المفجع عن البيت بعد هجر أبيه.

نمط شخصي لا يترك للمشاهد مجالًا للتفاوض على حبه، يسمح كذلك بتحول قوي في شخصيته لأنه لا ينتهي مُستضعَفًا كما بدأ.

شخصية الروح الضائعة. The Antihero / Lost Soul

من الاسم تستطيع أن تتخيل مَن هي الروح الضائعة. هي من أكثر الأنماط غموضًا وتركيبًا، وسط الشخصيات الدرامية، إذا

ما صورت شخصًا على أنه «روح ضائعة»، فهذا يعني أنه لا يبدو سعيدًا، وغير قادر على التكيف مع الوضع الذي يعيش فيه، وعادة ما يتم تصوير هذا النوع من الشخصيات على أنها شديدة التطرف، تتأرجح بين الخير والشر، ذكية، عميقة، مثقفة وعقلانية، أو ربما في قمة الجنون، إذا نظرت للقمر بوجهه المضيء ثم التفت إليك بوجهه المظلم فستدرك ما أتكلم عنه.

هذا النوع من الشخصيات ربما يجلب غضب وسخط الجمهور عليه في بعض الأحيان، حيث يرتكب أخطاء كارثية ويؤذي نفسه والآخرين، وفي نفس الوقت يتمتع هذا النوع بسحر معين على الشاشة، وهناك دائما وضع جديد يؤدي إلى إحداث تغيير جذري في الروح الضائعة ويجعله يجد الخلاص في النهاية.

شخصية «آرثر فليك» في فيلم «الجوكر» إنتاج ٢٠١٩ تعاني من تربية أم غريبة الأطوار، وزوج أم يقسو عليه، بالإضافة لتنمر المجتمع، لتتنازعه روح القهر الاجتماعي، وغضب مثل البركان ما يلبث أن ينفجر في منتصف الأحداث.

كذلك قدمت شخصية «الروح الضائعة» في فيلم «الفيل الأزرق» متمثلًا في د. يحيى راشد. طبيب نفسي مكتئب، يعيش حياة متهورة بعد وفاة أسرته في حادث سيارة، هيئته الجسدية جيدة ويعد جذابًا للنساء، جريء ويتصرف بسلوك مستهتر لا يهتم بتبعات أفعاله، ووظيفته كطبيب نفسي لم تزده إلا ضغطًا نفسيًا.

ما نراه على د. يحيى راشد من أفعال وتصرفات ناتج عن خلفية درامية، منها أنه لم يتزوج من حب حياته «لبنى»، ومشكلته مع إدمان الكحوليات، كما أنه تسبب في وفاة زوجته وابنته في حادث سيارة،

بالإضافة إلى أنه مريض بالسكر. بداخله «جحيم» و«نعيم» يتأرجح بينهما، بتوتر وضعف أحيانًا، وأحيانًا تظهر به قوة لا يستطيع أحد الوقوف في مواجهتها.

أهمية الوعي بنمط الشخصية الدرامية

الوعي بنمط الشخصية الدرامية التي تقدمها يجب أن يكون عن قصد كامل، وبدون عشوائية، فلكل قصة نمط شخصية مناسب للحكي من خلاله، وبصفاته المميزة التي نحددها مسبقًا. الاختيار العشوائي قد يجنح بالقصة إلى تركيبة غير متناسقة، تُفقد المشاهد والقارئ الرغبة في المتابعة، وتضفي عدم التصديق على الفكرة عامة. استخدم البطل الخارق في القصة التي تجنح فكرتها وأحداثها لتحمل مثل ذلك البطل، والذي سيأخذها لمنعطف يتناسب مع النوع الذي تريد الكتابة به، فانتازيا وتشويق مثلًا. وكذلك استخدم المُستضعَف في مكانه وكأنك تنزل بعدسة الكاميرا لزاوية منخفضة لترى المجتمع الكبير من أعين شخص مُستضعَف، قبل أن تصعد معه قصة النجاح في تحقيق هدفه، بتعاطف وتشجيع لا ينقطع. وكذلك الشخص العادي والروح الضالة الضائعة، كلها أنماط عظيمة، حتى تختارها بشكل خاطئ، مما يؤدي إلى تغير بفكرتك الأصلية، وليس بالضرورة أن يكون تغيرًا سلبيًّا، فإضافة بطل خارق لقصة تاريخية، أو شخصية رجل عادي «موظف حكومي مثلًا» في رحلة للقمر، قد يجعل فكرتك أكثر بريقًا وتجديدًا.

كذلك تحديد نمط شخصية البطل سيؤكد لك معرفة الاتجاه الذي ستبدأ منه قصتك، الشخص الذي سيحكي وطبيعته، والزاوية

التي ستتناول منها الأحداث. مثال: إن كنت تريد تناول أحداث قصة تدور أثناء الحرب، فمن الممكن أن تحكيها من وجهة نظر القائد الذي يمثل نمط الشخص الخارق الذي يقف في مواجهة عدو بجيوشه. أو تحكيها من وجهة نظر عسكري مُستضعَف، يتأثر بالحدث ويشعر بالخوف ويتابع رحلة قد تجعل منه بطلًا. ومن الممكن حكي نفس القصة من وجهة نظر جاسوس، له بين العدو حبيبة، ويُعاني من تأرجح مخيف بين الولاء لبلده أو لمَن تعاطف معها. سنشاهد «بسبب تغيير النمط» مائة رؤية لنفس القصة. فاختيار نوع الشخصية سيفيد في إتقانك لكتابة الفكرة، وحفر تفاصيلها بعناية، عن طريق معرفة المزايا والعيوب التي ستواجهها مع كل نمط، فكل نوع يؤدي إلى طريق مختلف تمام الاختلاف عن غيره.

الحبكة

التعريف البسيط للحبكة هو سلسلة الأحداث المتصلة التي تشكل السرد العام لفكرتك. تشير إلى ما سيحدث بالفعل في القصة، وهو إحدى الركائز الأساسية للحكي. إذا كانت الشخصيات هي المحرك، والموضوع هو السبب، فإن الحبكة هي القصة نفسها.

إنها ليست سلسلة من الحوادث العشوائية. بشكل عام، يجب أن تكون هناك علاقة «سبب ونتيجة» بين الأحداث ونقاط الحبكة. يعتبر التخطيط لقصة من أكثر المهارات تحديًا للكُتاب. لأن الحبكة هي مركز نسج الشخصيات والأفعال على مدار القصة بأكملها، وهي معقدة بطبيعتها. يجب أن تكون محبوكة ومركبة بعناية، مع تجميع الخيوط معًا ككل في النهاية. ولكي ندرك خطورة الحبكة، فغالبًا ما يؤدي فشل حدثٍ واحد في صياغتها إلى فشل القصة بأكملها.

يعتقد العديد من الكُتّاب أن الحبكة هي نفسها القصة. في الواقع القصة أكبر بكثير من الحبكة. فهي خط مؤثر، يمثل أحد أهم مكونات القصة التي تعمل عليها؛ بجانب المقدمة/ Premise والشخصيات وعالم القصة والمشهد والحوار. قد يكون لديك قصة جيدة جدًّا مكتوبة في فرضيتك ومخيلتك، ولكن الطريقة التي يتم بها حبكها وإدارتها، تقوّض المشروع بأكمله. التخطيط المثالي للحبكة هو كيفية وحرفية حجب المعلومات وكشفها في الوقت المناسب. التخطيط للحبكة يستلزم خلق التشويق والغموض، ومسارٍ يؤدي إلى تركيب حدث يؤدي بنتائجه إلى الآخر. كيف تكون كل خطوة مناسبة من حيث الطول والوتيرة؟

وكيف يصبح كلُّ حدث ضروريًّا ولا يمكن إزالته ببساطة؟ وكما قال «إدجار آلان بو» كاتب الرعب الشهير: «الحبكة الجيدة، لا يمكن إزاحة أي جزء فيها دون تدمير الكل».

بما أن الحبكة هي النسيج الأساسي لخطوط الدراما ومجموعة الأحداث في فكرتك، فهناك مبادئ تصميم معينة تخلق تسلسل أحداث لقصة قوية. ولكن قبل ذلك احذر... سِحر البدايات!

سِحر البدايات

شرارة الفكرة الأولى، عادة ما تكون براقة وملهمة، وهي بالفعل كذلك، مثلها مثل كل علاقة حب في بدايتها، تحمل الكثير من السحر والإبهار، «قبلة حب» يصعب مقاومتها، ولكن، عادة ما ينتهي ذلك الحب ـ في علاقة طردية مع قوة بدايته ـ بشكل فج ومُحبط، وذلك فقط، لأنهما لم يتخيلا نهاية العلاقة، مثلما يتجاهل الإنسان التخطيط لنهايته، بل وينسى أن هناك موتًا!

التحدي الذي يواجه معظم الكُتَّاب، هو تطوير سلسلة متصاعدة من الأحداث والعقبات التي تواجه البطل خلال رحلته، ثم وضع نهاية مُرْضية للجمهور الذي جذبته الفكرة من البداية. هذا الكمين، عادة ما يقع فيه الكُتَّاب بسبب حماسهم للفكرة، والإثارة التي يترتب عليها التسرع في البدء في الكتابة دون وضع خطوات مدروسة. حين تداهمك فكرة براقة، بادر بتخيل نهايتها، إلى أين ستتجه الأحداث والشخصيات، فالرؤية الكاملة للأحداث تفيد كثيرًا في تضييق الخيارات المشتتة، وتحفر الطرق المناسبة لخط سير رحلة بطلك. باختصار شديد، تخيل النهاية المثيرة التي تناسب قصتك،

حتى وإن اضطررت لإعادة النظر في البداية. وكما قالت شخصية د. يحيي راشد في فيلم الفيل الأزرق: «احكي من ورا لقدام».

مُنحنى الحبكة الدرامية

يوجه المنحنى الدرامي الكُتَّاب إلى بناء قصة جيدة التخطيط. فهناك رحلة يمر بها معظم الأبطال في الأشكال الدرامية المختلفة، مسرحية أو رواية أو فيلم، ومن المهم للكُتَّاب الجدد فهم المراحل المختلفة للمنحنى الدرامي، وكيف يدفع ذلك الخط الرفيع القصة للأمام، من البداية إلى النهاية. لن يكون الكاتب قادرًا على متابعة منحنى الحبكة الدرامية دون إنشاء قصة في المقدمة / Premise ، وإجراء البحث الجيد للأحداث المُقدم على كتابتها، كما هو الحال في التطوير الأولي للشخصية من خلال ملف الشخصيات، ليمثل المنحنى الدرامي في النهاية...

منحنى الحبكة الدرامية، عمود فقري، وحبل إنقاذ، ومرشد، يفيد في تأكيد وفاعلية خط سير القصة والبطل، متتبعًا محطات هامة، وعلامات طريق، يستطيع الكاتب من خلالها، الاطمئنان أن ما يكتبه متزن بشكل درامي واحترافي.

كيف ترسم قصتك؟

البداية/ الوضع الحالي للبطل

يفتح الجمهور روايتك، أول صفحة، أو يدخلون للسينما، أول دقائق في بداية فيلمك، وهم في تَوْق شديد، إلى التعرف على عالم

قصتك. يتلمسون الطريق كغريب نزل من مركبه في بلد جديد لم يَزُره من قبل. يتشوقون «بتركيز مفرط» إلى استيعاب عالم المكان والزمان والبيئة التي يعيش فيها بطلك. الساحة المعرضة للخطر والقوانين الطبيعية للزمان والمكان والفضاء والتكنولوجيا. تعد طبيعة القصة ومحيطها أحد العوامل التي تحدد بطلك ووضعه الحالي. عالم القصة الذي يظهر في البداية هو كشف عن ذات البطل، منطقته الآمِنة، Comfort zone، حتى ولو لم تكن آمِنة، لكنه يعيش فيها. ما هي احتياجاته؟ أين تقع نقاط ضعفه؟ ما هي رغبته الخاصة في الحياة؟ وما الذي يعيقه عن تنفيذها؟ سيكون هذا الإطار نقطة البداية لرحلة البطل. الرحلة التي سيخوضها وتُجبره الأحداث أن يتطور ويتغير بسببها.

من المفيد لنا أن تتخيل وضع البطل النهائي في القصة «نهاية المنحنى الشخصي ـ Arc»، ثم نقدم الوضع الحالي للبطل، وهو الوضع الذي نريد تغييره، كل خطوة نتخذها فيه، وكل فكرة نبتكرها، علينا أن تقودنا حتى النهاية التي وضعناها. بطلك سينتهي «شجاعًا»، إذن فلتبدأ به «متراجعًا»، ستنتهي به «قاسيًا»، فاصنع له بداية هادئة ومستكينة. عليك أن تبدأ من مكانه الحالي، وتقرر كيف سينتهي بطلك ويتغير. وكلما كان تحديدك واضحًا للجمهور؛ زاد التباين، وزادت قوة المغامرة.

في مسلسل «Breaking Bad» إنتاج ٢٠٠٨، تأليف فينس جيليان، يتحول البطل «والتر وايت» من مدرس كيمياء فقير ومصاب بالسرطان، إلى تاجر مخدرات يتخذ قرارات مصيرية ويضطر للقتل.

اسأل نفسك هذه الأسئلة عندما تقوم بتحديد العالم الحالي لبطلك:

- ماذا سيتعلم بطلي في النهاية؟
- ما هو الضعف الذي يعانيه بطلك في البداية؟ حيث لا يمكن لبطلك أن يتعلم شيئًا في النهاية؛ إلا إذا كان مُخطئًا بشأنه في البداية؟
- ماذا يعرف عن قوته؟ لا توجد شخصية فارغة تمامًا في بداية أي قصة، يجب أن تعرف الشخصية كيفية القيام بالأشياء، ويجب أن تؤمن بأفكار ما، حتى وإن كانت خاطئة.

في فيلم «الفيل الأزرق» كتبت عدة مشاهد تُقدِّم عالَم «د. يحيى راشد» بطل القصة، وكلها تحمل معلومات تفيد المشاهد في استكمال قِطَع اللغز حتى تكتمل الصورة النهائية عن حالته الحالية، وهو ما أنصح أن يكون في الفيلم في حدود أقصاها خمس عشرة دقيقة، بواقع خمس عشرة ورقة في السيناريو. يستيقظ د. يحيى راشد بجانب عشيقته «معلومة عن وضعه الاجتماعي»، يشرب البيرة ويرص هرم زجاجات «إدمانه للكحول»، يتلقى جوابًا يفيد بضرورة عودته لمستشفى الأمراض العقلية بعد انقطاع خمس سنوات «عمله المتعطل ووضعه المُزري»، ثم زيارته للمستشفى وإدراك قدرته كطبيب، بالإضافة لبوادر قصة مؤلمة من الماضي تطارده «Ghost story» ولا ندرك أبعادها بعد، ثم إتقانه لقراءة لغة الجسد من خلال سهرة قمار حيث ندرك «شخصية المدمن بداخله» قبل أن يتلقى مكالمة من لُبنى؛ حبيبته القديمة، والتي تطلُب منه مساعدة أخيها المحبوس في المستشفى، مما يضطره لخوض المغامرة.

- يجب استعراض عالم البطل في إطار ١٥ مشهدًا بحد أقصى. إذا لم يبدأ صراع الفيلم بعد تلك المدة، فسيبدأ المُشاهد في تفقُّد صورته الأخيرة على Instagram حتى يقتل الملل.

حدث مُحرّك / مُحرّض

هو حدث خارجي، يضطر بسببه البطل إلى مغادرة عالمه الآمِن «الذي استعرضناه في إطار الربع ساعة الأولى» من الفيلم، ليتخذ قرارًا «إجباريًّا» بخوض مغامرة غير متوقعة. اسأل نفسك:

- ما هي الخطورة التي سيواجهها بطلك إن لم يخُض تلك المغامرة؟

قد يكون الحدث المُحرك، حدثًا صغيرًا في قصتك، ولكنه الدافع الرئيسي الذي يحرك القصة إلى الأمام. في بداية القصة عندما يتم تحديد احتياجات بطلك ونقاط ضعفه، يكون البطل نوعًا ما في عالم مشلول، ثابت وآمِن، معروف بالنسبة له وغير مطالب بتحريكه. على الكاتب أن يفكر في حدث يُخرج البطل من ثباته، ويجبره على التعامل مع المشكلة التي تواجهه. يجب أن تقع الأحداث المحركة/ المحرضة للبطل في أسوأ أوقات حياته، بحيث يواجه أسوأ مخاوفه، ويتحدى ضعفه. على سبيل المثال؛ في فيلم «الأصليين» كان الحدث المحرك هو ببساطة تسريح «سمير عليوة» من البنك. يدفع هذا الحدث الصغير البطل بقوة لدخول مغامرة، وتجربة نفسه، في ظروف تخالف طبيعته تمامًا. الطبيعة التي رأيناها في بداية وضعه الحالي. في فيلم «الفيل الأزرق»، كان الحدث المحرك، هو تولي يحيى مسئولية قضية صديقه القديم «شريف»،

وفي نفس الوقت، هو شقيق حبيبته القديمة، كانت هذه الحادثة الصغيرة قوية بما يكفي لجعل البطل يخوض تجربة تناول قرص «الفيل الأزرق» أكثر من مرة، ليواجه مخاوفه الداخلية المتمثلة في قصته المؤلمة والتي تسبب فيها بسبب إدمانه الخمر في قتل زوجته وابنته. وكذلك مواجهة «نائل»؛ الشيطان الكامن في جسد صديقه شريف.

- فكِّر في حدث مُحرك تحريضي، بحيث يكون قوة ضاغطة ومقنعة، تضطر بطلك أن يمر بتجربة لم يرغب فيها أبدًا. بشرط ألا يكون هناك مَجال أو منفذ للهرب من خوض التجربة. حاصره، واضغط عليه بأكثر من طريقة، حتى يضطر للمُغامرة.

نقطة نظام: في تلك المرحلة من الحكي في الفيلم، تأكد من وجود الآتي:

- استعراض عالَم البطل.
- بوادر وعلامات قصة مؤرقة من الماضي، نرى آثارها ولا نفهمها «Ghost Story».

مثال:

في فيلم «صمت الحملان The Silence of the Lambs» كانت البطلة «كلاريس» تعاني من ذكريات سيئة عن وفاة أبيها، اضطرارها لمغادرة بيتها إلى مزرعة اعتادوا فيها على ذبح الخراف التي كانت تصرخ، مما دفعها في كل ليلة أن تفكر في إنقاذ أحدها، لكنها فشلت، مما رسخ لديها رغبة في إنقاذ شخص ما، ضحية، لإسكات ذلك الصريخ الداخلي.

• استعراض نقطة ضعف البطل.

• استعراض حلمه الشخصي في حياته الحالية.

وتنتهي تلك المرحلة بظهور البطل المضاد «Antagonist» وهو البطل على الطرف النقيض، والذي يخالف البطل في توجهاته، ويصارعه على شيء واضح يمثل للبطل أهمية قصوى. وثانية، البطل المضاد للبطل لا يعني بالضرورة أن يكون شريرًا، يكفي فقط أن يصارعه حتى على المستوى الرياضي.

الرغبة

هذا الجزء الأكثر كثافة من حبكة في القصة، حيث يبدأ الجمهور في متابعة القصة التي بدأت بالفعل. هنا، يضطر البطل للخروج قهرًا من منطقة الراحة Comfort zone الخاصة به، ويدخل في ظروف جديدة. ويبدأ سعيه الحثيث وراء هدفه ومحاولة لتحقيق رغبته الخاصة.

الرغبة هي هدف بطلك الخاص الذي يجب تحقيقه، وبمجرد تحقيق هذا الهدف تأتي القصة إلى نهايتها. في معظم القصص، وفي العادة، يكون للبطل هدف واحد محدد يمتد طوال القصة. وما يجعل هدف القصة قويًا ويؤكد رغبة بطلك؛ التركيزُ على زيادة أهمية الهدف تدريجيًّا طوال القصة. ابدأ الهدف بمستوى منخفض، ثم قم بتصعيد الأحداث لجعل هدف بطلك ضرورة لتحقيقه. في فيلم «الفيل الأزرق»، بدأ البطل بهدف بسيط، يتمثل في تقييم حالة صديقه القديم «شريف» ومحاولة إخراجه من وضعه اليائس، وانتهى به الأمر بنفس الهدف، ولكن في تصاعُد مستمر تمثَّل في

إنقاذ صديقه القديم إلى جانب النجاة من قوة شريرة متمثلة في جن يعيش في جسد شريف.

إذا بدأت الرغبة في تحقيق هدف البطل من نقطة مرتفعة جدًّا، فلن تكون قادرًا على تصعيد الأحداث بشكل أكبر، وستشعر بأن الحبكة صارت مسطحة ومتكررة. أثناء قيامك ببناء رغبة متصاعدة على مدار القصة، تأكد من أنك لا تخلق رغبة وهدفًا جديدين كاملين للبطل، ولكن تعلَّم تكثيف الرغبة وتعقيد الهدف. في فيلم «تراب الماس»، تصبح رغبة «طه» الأساسية، معرفة حقيقة مَن قتل والده، وتزداد شدة الرغبة عندما يتورط «طه» مع ظهور شخصية «وليد سلطان» الذي يضغط عليه للنَّيل من القاتل، لتصبح رغبة طه وهدفه الأساسي، البقاء على قيد الحياة، والانتقام من السلطة والفساد، ولكن الهدف الأول «معرفة مَن قتل والدَه والانتقام منه»، لم يختفِ في الواقع، إنما ازداد صعوبة.

لتكون قادرًا على خلق رغبة قوية وهدف يصعب الوصول إليه، يجب أن تصنع خصمًا قويًّا قادرًا على تعقيد الأمور وإنشاء العقبات. كما ذكرنا سابقًا في رسم الشخصية، فإن الخصم هو الشخص التي يريد منع البطل من الوصول إلى هدفه. إذا قمت بخلق تلك المعارضة بشكل صحيح ومقنع، فسوف تضمن صراعًا ممتعًا ومشوقًا وغير متوقَّع بين البطلين. يجب أن يكون خصمك متقدمًا بخطوة عن بطلك، لجعل مُهمة البطل في تحقيق هدفه صعبة. ويجب عليك أيضًا تمكين بطلك بالقدرة على الفوز، بتحدٍّ تلو الأخر، ولا تنسَ أن هذه القدرات تظهر في البداية، في جزء الكشف عن الذات. تعلَّم كيفية خلق خصم يهاجم نقاط ضعف

بطلك، ويُجبره إما على التغلب على ضعفه والنمو، وإما أن ينجح في تدميره. البحر أمامه والعدو وراءه، تلك هي حالة بطلك المثالية.

تقنية الصراع

لخلق صراع ناجح بين بطلَيْن متضادين، ستحتاج إلى تصنيع خمس إلى سبع محاولات أو خطط «فاشلة» من بطلك، للوصول إلى هدفه. محاولات لا تصل إلى تحقيق الهدف بالطبع، لكنها تُعلمه درسًا مفيدًا في كل إخفاق، وتبني له طريقَ فهمِ كيفية هزيمة الخصم. بالمقابل سيكون على الخصم أن يواجه بطلك بخطط مضادة، تحبط رغبته وتهددها بالهزيمة. تقنيات الحبكة ليست إلا مباراة تنس بين خصمين، يتولى كل منهما قذف الكرة تجاه الآخر أملًا في إحراز النصر.

- قم بإنشاء شبكة من الخصوم المرتبطين ببعضهم البعض، والذين يعملون جميعًا معًا لهزيمة بطلك، شبكة ستساعدك على الخروج بعدد لا بأس به من العقبات التي تعيق وصول البطل إلى هدفه.
- اخلق خصمًا غامضًا. فمن الصعب هزيمة الخصم الغامض أكثر من الخصم الواضح. لتصبح مهمة البطل الأولى هي الكشف عن الخصم، ثم محاولة إلحاق الهزيمة به، مما سيمكن الكاتب من إنشاء عدد منطقي وتسلسل تصاعدي لخطته.

في فيلم «الفيل الأزرق» وكذلك في رواية «الوكاندة بير الوطاويط» حافظت خلال الأحداث على غموض البطل الشرير،

بحيث تتضح حقيقته قرب النهاية، مما زاد من عقبات البطل، وأثار خيال المتلقي طوال القراءة وعَرْض الفيلم. ولا يعني ذلك ألا يظهر خصمك بشكل كامل، إنما يظهر بشكل يشبه جبل الجليد، معظمه مخفي تحت السطح، لكننا نرى آثاره طوال سير الأحداث.

- إذا اخترت أن يكون خصم بطلك واضحًا، ولتصعيد الأحداث ضده، واجه بطلك بالمزيد من الهجمات من معارضة خفية أقوى، تم إخفاؤها بعناية.

مثال من فيلم «تراب الماس»: الخصم ليس مجرد ضابط فاسد يضطره للانتقام، إنما قاتل أبيه الأصلي المتمثل في شخصية «السيرفيس». وتاجر مخدرات مجهول، يرغب المشاهد في معرفة هويته، ورجل أعمال يظنه البطل هو القاتل ويخطط للانتقام منه. ابحث عن مصادر دائمة للعقبات.

- في هذا الجزء من المنحنى الدرامي للقصة، تأكد من وجود رغبة وهدف يتم تكثيفهما وتأكيدهما خطوة بخطوة، وتأكد من أن خصمك قوي بما يكفي لخلق عدد من العقبات المتزايدة المتصاعدة التي تجعل بطلك مُجبرًا على مواجهة نقاط ضعفه ليكون قادرًا لتحقيق هدفه.

قاعدة الثلاثة:

للمساعدة في تصنيع حبكات متشعبة، تستطيع عن طريقها بناء وتصعيد وتغذية خط الإثارة خلال رحلة البطل؛ اتبع قاعدة الثلاث. وهي أن تجعل لكل مُحاولة في تحقيق تقدم أو اجتياز صعوبة للبطل خلال رحلته، ثلاث مُحاولات: تفشل الأولى والثانية، لتنجح

المحاولة الثالثة في آخر لحظة. قاعدة الثلاث تضمن استمرار التوتر الدائم حول مصير شخصياتك في كل خطوة، وتخلق مع كل مشهد احتمالات غير متوقعة قد يكون إحداها صادمًا بشكل يجعل منه حدثًا متفردًا لا يُنسى.

مثال من الفيل الأزرق: د. يحيي في آخر مشهد «الجزء الأول» يحاول هزيمة الجن الذي يسكن جسد «شريف»، فيدخل غرفة العزل، ويُخرج له القميص السحري، فيسخر منه الجن بداخل شريف: «فاكرني هاتحرق!»، ثم يبدأ د. يحيي في كتابة المربعات والأرقام على الحوائط، فيسخر منه «شريف» ثانية، قبل أن يقوم فجأة ويفك الأغلال في مفاجأة ليحيى الذي يسقط أرضًا ويبدأ اليأس في مهاجمته، لتبدأ الأرقام والمربعات السحرية في التوهُّج والتي يظهر بها الاسم الذي يهزم الجن، لتنجح المحاولة الأخيرة.

مثال من مسلسل Squid Game تأليف وإخراج «وانج دونج هيوك»: في الحلقة السابعة، يتم اختبار أبطال المسلسل في لعبة تضطرهم للمشي فوق جسر من الزجاج «بعضه مقاوم للضغط والبعض هش قابل للكسر» لتكون لحظات النهاية ومصير الأبطال قبل نفاد الوقت؛ بين يدَي لاعب عمِل لسنين في مصنع للزجاج، وبناء عليه فهو يستطيع ـ عن طريق انكسار الضوء ـ تمييز نوعية الزجاج «المحاولة الأولى». قبل أن يُدرك صاحب اللعبة أن الرجل يملك تلك الإمكانية، فيقرر أن يطفئ النور، فيطلب الرجل قطعة معدنية ليلقيها فوق الزجاج حتي يميز صوت الزجاج المقوى. يفعلها، لكن الوقت ينفد، فإذا بالشخصية الشريرة تقرر قتل الرجل بإلقائه فوق الزجاج «المحاولة الثالثة»، وفي اللحظة الأخيرة، يتم إنقاذ الأبطال.

إذا انتصر بطلك بدون مقاومة، بدون توتر وبدون محاولات فاشلة، إذن فهو يواجه مخاطر بسيطة، أو عدوًّا ضعيفًا لا قيمة له، وهو ما يُضعف سعي البطل خلال رحلته ويُهمّش من انتصاراته.

الذروة الكاذبة

بعد محاولات كثيرة للبطل في تحقيق حلمه، تأتي مرحلة فيصلية، يتخيل فيها البطل، بغشم أو غرور أو ربما بيأس، أنه قريب من الانتصار على خصمه، تلك ذروة كاذبة، تمثلت في فيلم «الفيلم الأزرق» حين قرر د. يحيى زرع ميكروفون بداخل غرفة العزل، للتجسس على «شريف» غريمه، واكتشاف حقيقته، وإذا به يسمع بأذنيه أنه مريض بالفصام، وتتأكد شكوكه، خاصة بعد أن تم إقصاؤه عن مباشرة الحالة بسبب تصرفاته غير المنطقية بالنسبة لمديرة المستشفى، فما كان منه إلا أن سقط في بئر اليأس، وقد انهار حلمه في الوصول للحقيقة.

لكل بطل كبوة، مرحلة يأس، سقوط، حبس انفرادي غير متوقع، تسمي تلك المرحلة: تجربة الاقتراب من الموت.

نقطة اليأس.. تجربة الاقتراب من الموت

أثناء سير الأحداث، ومن بعد غرور وأخطاء كثيرة للبطل، يخسر فيها أمام الخصم حوالي ثلاثة أرباع قوته، ليصل إلى «نقطة يائسة» يلمس فيها البطل «القاع». تجربة الاقتراب من الموت للبطل مهمة جدًّا بالنسبة لبطلك، فهي إضافة هامة للدراما، لأنها تجبر البطل على

العودة للفوز. هذا النوع من المعارك يحبه الجمهور، فلا شيء أكثر إثارة من تسجيل فريق يائس لهدف في آخر لحظة من المباراة، بعد هزيمة منكرة.

يحتاج كل منا إلى لحظة انفراد، خلوة شخصية، وحدة إجبارية لمراجعة الأحداث الماضية، التفكير في طريقة الحياة، مُحاسبة النفس، ومراجعة الأخطاء. تلك اللحظة واجهت كل شخص فينا، واجهت الرئيس «نيلسون مانديلا» في سجنه الطويل، وكذلك واجهت الرئيس المصري «محمد أنور السادات» في حبسه الانفرادي، والذي خرج منه شخصًا آخر أكثر قوة، وحتى الأنبياء، يوسف في سجنه، وموسى في الجبل، ومُحمد في الغار. وكذلك شخصية باتمان، في فيلم «The Dark Knight Rises» إنتاج ٢٠١٢، حيث استطاع «Bane» الشرير المضاد في الفيلم، أن يهزم البطل ويكشف هويته، ويكسر ساقيه، قبل أن يلقيه في بئر عميقة. في لحظة السقوط المروع، لحظة الاقتراب من الموت يجب أن يفقد «البطل والجمهور» كل أمل في النجاة، وبالتالي، سيدفعه اليأس والتجربة الشاقة لإعادة التفكير فيما آلت إليه حياته، ومن هنا، يبدأ البطل في خوض عدة مراحل: «محاسبة النفس ـ التخلي عن المعتقدات القديمة ـ ابتكار أو اكتشاف طريقة جديدة للخروج من الكبوة والانتصار على الخصم والأزمة، عن طريق التغيير». بشرط، أن يكون الحل الجديد نابعًا من البطل، ربما بدفعة «صغيرة» ومساعدة محدودة من الحليف، ولكن، اليد العليا يجب أن تكون للبطل، فهو قد حصل على معلومة جديدة توحي بأن النصر أصبح ممكنًا، ليقرر العودة إلى اللعبة من بعد انسحاب، بتصميم وإرادة

مطلقة. أما الحل، فيجب أن يأتي بشكل غير متوقَّع «للجمهور وللبطل المضاد»»، مهما كانت حتمية المواجهة بتلك الطريقة، يجب أن يحصل المشاهد على مفاجأة حين يعرف تقنية البطل في الصعود من الكبوة الدرامية.

في فيلم «الفيل الأزرق» الجزء الثاني، استطاع البطل د. يحيى راشد أن يهزم الشيطان عبر استرجاعه لكلمات الشيطان نفسه في وصفه للمرآة «مرآتي لا تقلب الحقيقة؛ لكنها تعكس المعنى الأصلي للأشياء» ليستخدم انعكاس الكلمات التي جمعها طوال الفيلم، فيأتي بالحل السحري، عن طريق ذكائه الشخصي.

وكذلك شخصية «طه» في فيلم «تراب الماس» استطاع بذكاء أن يدير خطة الانتقام، اشترى ماكينة لغلق أكياس السكر، واستطاع بعد سرقة بعض الأكياس من مطعم، أن يدس فيها سم «تراب الماس» لينتقم من القاتل بطريقة لم تخطر له ببال.

في كبوة «الاقتراب من الموت» لحظة فريدة للكاتب، يستطيع فيها الكشف عن قصة الماضي المؤرقة للبطل، وهو ما يساعده في التغيير، عن طريق مواجهة مخاوفه القديمة والتخلص الأخير من آثارها المؤلمة. وبالتالي، تتم مرحلته الأخيرة في تحول مُنحناه الدرامي «Character Arc» من شخص إلى شخص آخر. عن طريق نبش وتفكيك وكشف شبح الماضي المؤرق «Ghost Story». كذلك هي اللحظة التي يبدأ فيها البطل في اكتشاف الهوية الحقيقية للشخصيات من حوله، مَن هم الحلفاء المزيفون؟ ومَن هم الخصوم الحقيقيون؟ وعادة ما تكون أول فرصة للجمهور أيضًا، في استيعاب وكشف معلومات جديدة تفيد في فهم القوة الحقيقية

للأشرار. وفرصة كذلك لرؤية خيوط المؤامرة التي تخفت عن ذهن المشاهد منذ بداية الأحداث.

الذروة الأخيرة

المعركة الأخيرة في الفيلم، اللحظة التي ينتظرها الجمهور، هي نقطة تحول القصة، ويفضل أن تحدث في أصغر مساحة ممكنة، لإبراز الإحساس بالصراع والضغط الذي لا يطاق على البطل من خلال قوة الخصم وعامل الزمن. المواجهة يجب أن تكون مُبهرة، مباغتة، وحتى وإن كان جمهور الفيلم على يقين بنسبة ٩٩,٩٪ أن بطلهم هو مَن سينتصر، إلا أنه ينتظر رؤية كيف سيفعلها. نحن نشاهد مباريات كرة قدم ينتصر فيها فريقنا، لكننا نصف المباراة بالمُملة والثقيلة، وأحيانًا نشاهد مباراة تنتهي بالتعادل، لكنها تكون في قمة الإثارة، السبب، هو طريقة اللعب، هدف بضربة جزاء، يختلف اختلافًا جذريًا عن هدف بكعب قدم دييجو مارادونا.

المعركة الأخيرة لبطلك، سيواجه فيها خصمه بسلاح جديد، بمعتقد جديد، بمفاجأة للجميع، من المستحب إخفاؤها حتى لحظة المواجهة، ولا يمنع ظهور عائق أخير مفاجئ للبطل قرب انتصاره «تنين القلعة الخفي الذي يحرس الأميرة» مما يعطي انطباعًا بضرورة التماس العوائق والمفاجآت حتى قرب النهاية بدقائق، لتأتي المواجهة الأخيرة ومع توقع فوز البطل، مفاجأة ومبهرة.

في فيلم «الفيل الأزرق» كانت المواجهة الأخيرة في غرفة العزل الضيقة، حيث كان «التنين الأخير» الذي واجه البطل قبل البطل المضاد «الجن»؛ هو عدم فاعلية «القميص السحري» الذي كان

من المفترض أن يهزم بطلاسمه الجن الشرير، لتصبح المواجهة الأخيرة حتمية كاد فيها «الجن» أن ينتصر، لولا الحل الذي فاجأنا به البطل.

راع في المواجهة الأخيرة آن تكون متفوقة على كل الصدامات السابقة، أفضل معركة، والأكثر شراسة وتحدٍّ مقارنة بأحداث الفيلم.

تأتي النهاية للكشف عن الذات الجديدة للبطل، أخلاقيًا وكذلك فسيولوجيًا. فالبطل يتعلم طريقة جديدة للتصرف تجاه الآخر، على عكس الطريقة التي ظهرت في بداية القصة في إطار عالمه المستقر. سواء كان الكشف عن الذات للبطل إيجابيًا أو سلبيًا، المهم، أن يتعلم شيئًا لم يعرفه عن نفسه حتى هذه اللحظة. وتأكد، أن ما يتعلمه البطل عن نفسه له معنى حقًا، يفيد الشخصية، ويتعارض مع ما تم خلقه من نقاط ضعف للبطل في بداية الأحداث.

بمجرد أن يتعلم البطل الطريقة الصحيحة للتصرف في الكشف عن الذات، يجب عليه اتخاذ قرار، قرار أخلاقي، وهي اللحظة التي يختار فيها البطل بين مسارين من الأفعال. عادة ما تكون القرارات الأخلاقية عبارة عن مجموعة من القيم وطريقة حياة تؤثر على الآخرين، هذا القرار الأخلاقي هو دليل على ما تعلمه البطل في الكشف عن الذات طوال رحلته.

في فيلم «تراب الماس» قرر البطل عدم قتل «هاني برجاس» شخصية فاسدة ظن طوال الوقت أنها قتلت أباه، ورغم أن أباه كان يقتل لإصلاح المجتمع من وجهة نظره، إلا أن البطل قرر أن ذلك المنهج لا يناسبه، فهو منهج الإرهابيين أيضًا، لذلك، وفي آخر لحظة قرر الانسحاب، وهو ما فصل مصيره وأفكاره عن أفكار أبيه المتطرفة.

في مسلسل «Squid Game» وبعد استعراض أنانية البطل «سيونج» وإدمانه للقمار في بداية المسلسل، والذي يضطره للاشتراك في «الألعاب الغامضة القاتلة». ومن بعد اقترابه الأخير من الفوز باللعبة وربح الأموال الطائلة، يُقرر أن ينقذ صديق عمره حتى لا يتعرض للقتل ويتخلى عن النقود! سلوك يعكس حالة من الإيثار مقابل صفات الأنانية في بداية منحنى شخصيته.

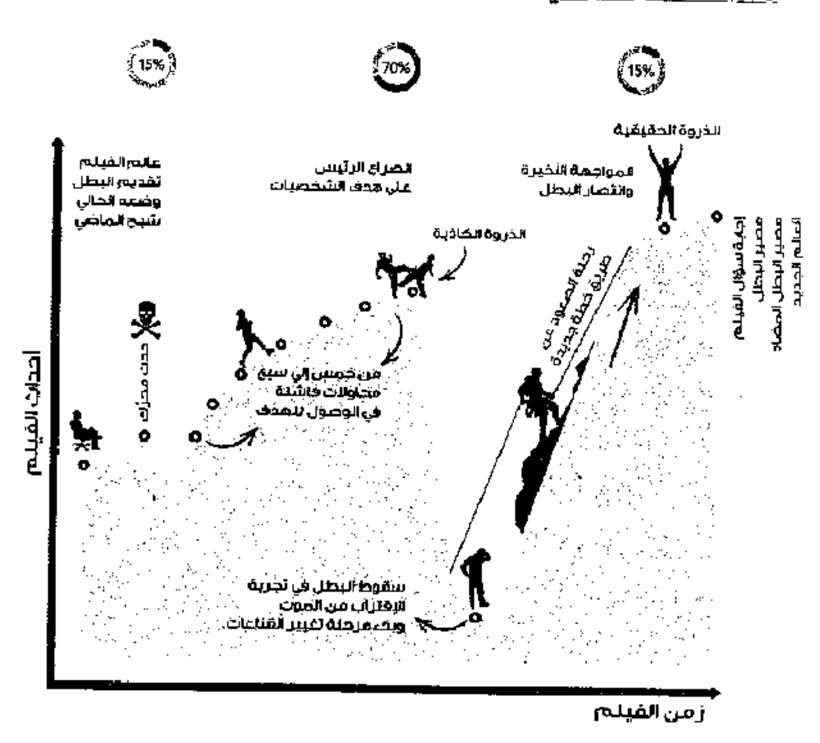
توازُن جديد، حياة جديدة

إذا عُرف السبب بطَلَ العجب، فبمجرد انتهائك من المواجهة الأخيرة للبطل، فاعلم أن طلقات مسدسك قد فرغت، لم تعد لديك إجابة ينتظرها الجمهور، فقد أجبت عن أربعة أسئلة للانتهاء من قصتك:

- معرفة سؤال الفيلم: «مَن قتل أبي؟ «تراب الماس» ما هي حقيقة شريف الكردي؟ «الفيل الأزرق».
- معرفة مصير البطل المضاد.
- معرفة مصير ومستقبل بطلك.
- العالم الجديد الذي سيعيشه بطلك، والتوازن الجديد من بعد التغيير الإجباري الذي حدث في شخصيته.

بمجرد أن تتحقق الرغبة، كل شيء يسير نحو العودة إلى الوضع الطبيعي، الاستقرار، فقد رحل الخصم وانتهى الصراع ولكنَّ هناك فرقًا واحدًا كبيرًا، بسبب الكشف عن الذات، واختبار النفس، لحل المشكلة الداخلية «Ghost Story» ليصبح بطلك على مستوى مختلف عن مستوى بدء الأحداث.

رسم المنحنى الدرامي



المعالجة الدرامية/ Treatment

قبل الدخول في شرح المعالجة الدرامية، يجب تأكيد الفرق بين المقدمة/ Premise، والمُعالجة الدرامية. المقدمة هي «الحكاية» ككل، القصة بشكل مختصر، لا تخضع للترتيب النهائي للسرد، كتابة مبسطة تسمح بفهم نوع العمل: «رومانسي، اجتماعي، رعب، إلخ»، الخط الدرامي، والشخصيات الأساسية التي ستقود الأحداث. أما المعالجة، فهي كلمة نسمعها حين العثور على حجر نفيس، تمهيدًا لتشكيله وشطفه وصقله، وربما بعد العثور على فكرة جيدة ثم وضعها في صيغة «مقدمة/ Premise» تمهيدًا لأن تصبح فيلمَك القادم. تتولى المعالجة حفر ونقش وتهذيب الفكرة التي عملت عليها في المقدمة، وتتولى أيضًا فردها بشكل دقيق ومدروس، حتى تستطيع رؤيتها بزاوية هي الأفضل لحكي قصتك.

المعالجة تقوم على الإجابة عن الأسئلة حول القصة، اختيار طريقة الحكي، تحديد الشخصية التي ستقود الأحداث، خط سير الفكرة من بدايتها إلى نهايتها، بأسلوب متسلسل يحمل المفاجأة «في وقتها» للقارئ. المعالجة تساعد في التأكد من نوع الفيلم عبر تكرار علامات كل نوع «مواقف كثير من الأكشن تؤكد نوع أفلام الحركة»، عدد الأبطال وقوتهم، طريقة السرد «Narrative Style»، هل الفيلم سيتم حكيه بطريقة العودة لحكي الأحداث الماضية «الفلاش باك»؟ هل سيتم حكي الأحداث بطريقة «المونتاج المتوازي» بالانتقال بين حدثين يقعان في أزمنة أو أمكنة مختلفة؟ هل سيتم حكي الفيلم عن طريق حكي الشخصية الرئيسية أو شخصية أخرى للأحداث بصوتها «تقنية Voice Over» مثل أسلوب المتكلم؟

كذلك ستؤكد المعالجة معنى الفيلم العام. غالبًا ما تتم كتابة المعالجات بصيغة المضارع، وتسلط الضوء على أهم المعلومات حول فيلمك، بما في ذلك العنوان والخط الرئيسي للأحداث وملخص القصة وأوصاف الشخصيات. كما أنها طريقة مناسبة للكاتب لاختبار الفكرة وقوتها وقابليتها للتحويل إلى فيلم عبر التأكد من علامات الطريق الدرامية، وقبل استثمار طاقته الإبداعية بالكامل في سيناريو كبير بمنطق الكسول الذكي. المعالجة هي حكاية الفيلم بنفس تتابع سير الأحداث، كما تريد أن تراه من وجهة نظر الشخصية التي تقود الأحداث. اكتبها في عدد صفحات من أربع إلى ست صفحات، وإن كنت أميل شخصيًّا للمعالجة القصيرة، وعادة ما تكون مثالية بين صفحتين وحتى خمس صفحات.

العناصر الأربعة لكتابة المعالجة

احرص على أن تحتوي معالجة الفكرة على أوصاف مفصلة لأجواء وقوانين عالم الفيلم. أدوار الشخصيات والحبكة الأساسية، من أجل إظهار كيفية عرض قصتك على الجمهور. وهناك أربعة عناصر رئيسية يجب أن تحتويها المعالجة:

- **العنوان:** امنح معالجتك عنوانًا، حتى لو كان مجرد عنوان مؤقت.
- **Logline:** الجملة القصيرة التي كتبتها في البداية.
- **الشخصيات الرئيسية:** قدم وصفًا للشخصيات الرئيسية، بما في ذلك منحنى تطورهم Arc، وكيف ستتطور شخصياتهم وأفكارهم خلال القصة.
- **ملخص الحبكة:** وفيه تحكي عما تدور حوله قصتك؟ وكيف ستسير أحداثها، بشكل مختصر.

وتذكَّر، أن كتابتك لمعالجة قوية، متقنة ومستوفية للشروط، ستمنح فيلمك فرصة القراءة كاملًا من جهة شركات الإنتاج.

نقطة تفتيش... أسئلة أخيرة

بعد أن تنتهي من كتابة المعالجة، ملف الشخصيات، ورسم الأحداث على المنحنى الدرامي، أجب عن تلك الأسئلة لاختبار قصتك:

- ☐ ما الذي يجعل قصتك جديدة ومختلفة؟
- ☐ هل تناقش القصةُ موضوعًا أو بيئة غريبة لكنها ذات صلة بواقعنا؟
- ☐ احك عن عالَم قصتك؟ يجب أن تتعامل مع موقع القصة على أنه شخصية في قصتك.
- ☐ مَن هي الشخصيات الرئيسية في القصة؟
- ☐ ماذا يريدون؟
- ☐ لماذا يريدون ذلك؟
- ☐ كيف سيحصلون عليه؟
- ☐ ما هي مهنة شخصيتك الرئيسية؟ وماذا تريد؟ وظيفة بطلك يجب أن تكون جزءًا من العالم ولها تأثير كبير في سَير أحداث القصة.
- ☐ ماذا إذا اضطُررت لتغيير الشخصية الرئيسية التي اخترت أن تكون بطل قصتك؛ هل هناك مرشح آخر للبطولة؟
- ☐ ما هي عيوب شخصيتك الرئيسية؟
- ☐ ما هي الصراعات المركزية في القصة؟
- ☐ ما هي المخاطر «المستمرة» الواقعة على شخصيتك الرئيسية طوال رحلته؟ (ملحوظة: كرر هذا السؤال مع جميع الشخصيات).
- ☐ ما هو أسوأ شيء قد يحدث لشخصياتك الرئيسية؟
- ☐ لماذا تبدأ الأحداث في ذلك المشهد بالذات؟
- ☐ وماذا سيترتب على البطل إذا لم يحصل على ما يريده؟
- ☐ إذا اضطُررت إلى تغيير زمن الفيلم، في أي زمن قد تنتقل القصة؟
- ☐ هل منطق البطل المضاد مقنع؟
- ☐ هل يملك حليف البطل دورًا أساسيًا في القصة؟ هل يمكن الاستغناء عنه؟
- ☐ هل هناك مفاجأة غير متوقعة في الفيلم؟
- ☐ هل تحتمل قصتك أن يكون لها جزء ثانٍ؟

لا تهرب من الإجابة عن الأسئلة السابقة، لأنها تؤكد لك أن اختياراتك الدرامية حول الأحداث والشخصيات، تخضع لمنطق واضح.

المشهد... طوبة البناء

المشهد هو أهم «وحدة» منفردة في تركيبة السيناريو. طوبة البناء التي تتراص فوق بعضها البعض لترتفع الطوابق، إنه «المكان» الذي يدور فيه حدث مُحدد، الخلية الواحدة في جسد قصتك. وحتى أثناء كتابة الرواية، فإن خلق مشهد واحد لشخصيات تتحرك وتتفاعل في وقت ومكان معينين، يُعد أمرًا رئيسيًّا لدفع أحداث روايتك.

الغرض من المشهد كوحدة هو إما تحريك القصة إلى الأمام، وإما الكشف عن معلومات جديدة حول الشخصية. معلومات تساهم في فهم تركيبتها، ومتابعة التطور الذي يقود للتغير الأخير في نهاية الفيلم. إذا كان المشهد لا يُرضي أيًّا من الغرضين أو كليهما، فإنه لا ينتمي إلى السيناريو، امسحه بيدك قبل أن تتم إزالته في مرحلة المونتاج. أحيانًا، يُشاهد الجمهور فيلمًا أو يقرءون كتابًا ثم يفقدون التواصل، دون أن يعرفوا أنهم ببساطة شاهدوا أو قرءوا مشاهد درامية غير ضرورية، مشاهد لم تُضِف للمعلومة أو المعنى أو الشخصية أي جديد. تخيل أن يريد الكاتب إظهار قوة احتراف البطل للعبة البلياردو، فيقرر كتابة مشهد يبرز دقة إصابته للكرات، ثم تكراره، ثماني مرات! في المرة الأولى والثانية، سيكون الأمر مبهرًا، في المرة الثالثة سيراودك الملل، وفي الرابعة، سيتمكن منك. المرة الثامنة لن ترى المشهد، فعيناك ستكونان في شاشة المحمول تتفقد صورك.

أحد الأشياء المهمة للحفاظ على وتيرة قصتك هو فهم كيفية عمل المشهد كوحدة بالفعل.

هناك عنصران ضروريان في كل مشهد، المكان والزمان. إنهما المكونان اللذان يربطان الشخصيات والأحداث في السياق. كل مشهد يحدث في مكان معين، ووقت محدد. هذان المكونان هما ما يجب أن تعرفهما قبل خلق مشهدك، والتفكير فيهما بحكمة. كما ذكرنا من قبل، فإن كتابة مشهد؛ هو إنشاء وحدة مستقلة تضيف ـ بما قبلها وما بعدها ـ معنى يفيد ويدفع الخط الدرامي العام للقصة، لذا فإن اختيار التفاصيل الصغيرة في كل مشهد من المكان والزمان والحوار، هو ما يصنع فيلمًا أو رواية رائعة. قال كل كاتب في سِره على الأقل مرة واحدة: «اللعنة... أنا أحب هذا المشهد»، وكلما قلت إنني أحب هذا المشهد، أصبح الفيلم لا يُنسى.

في فيلم «الأصليين» تم اختيار مكان تكليف البطل «سمير عليوة» بالمهمة في مسجد «السلطان حسن» بالقاهرة، بحيث يعطي انطباعًا بالتكليف الإلهي الذي يتوهَّمه البطل، وثانيهما أن يَصعب عليه رفض ما يؤمر به. كذلك في مشهد التوقيع على عقد العمل مع شركة التنصت الغامضة، فقد اخترت أن ينزل قبو بازار فرعوني منخفض السقف، مما يضطر البطل للانحناء أثناء السير وقبل أن يُوقِّع العقد، وهو ما يوحي بالانبطاح والخضوع. وكذلك ليوحي بأن ذلك التحكم وتلك السيطرة تعود لعهود فرعونية قديمة جدًّا.

في «تراب الماس» اخترت أن يكون مكان مشهد قتل البطل الشرير «وليد سلطان»، في مطعم، وسط الناس، حتى يزيد من توتر الأبطال، ويعطي انطباعًا بتحول «طه» الأخير، إلى قاتل عنيد، فهو يقتل على مرأى من الناس، ويتحامى بهم في مواجهة الفساد. وكذلك اخترت حديقة «الأندلس» لتصبح مقرًّا ثابتًا لقصص الحب المبتورة، حيث لم تكتمل بها قصة أو تنتهي نهاية سعيدة. لتتحول

الحديقة التي من المفترض أنها مكان للترويح، إلى مكان حزين، يؤكد مرارة الشعور الذي يعانيه أبطال الفيلم.

لماذا نقول: «أحب هذا المشهد بعينه». يحب الجمهور المَشاهِد دون وعي، لسببين رئيسيين: الأول هو عندما يتناسب المشهد مع التطور الشامل للبطل ورحلته، ويعزز تغيره، والثاني، عندما يعمل المشهد كقصة قصيرة مصغرة. اسأل نفسك مرة أخرى كيف سيدفع المشهد القصة إلى الأمام وأي جزء من الحبكة والقصة يخدمه ذلك المشهد.

إذا كان مشهدك يعمل كقصة قصيرة تستطيع الصمود من تلقاء نفسها، فهذا يعني أن هذا المشهد «كوحدة مستقلة» سوف يُرضي المُشاهد، ويشجعه أن يعيده مرارًا وتكرارًا.

في فيلم «الأب الروحي» تأليف ماريو بوزو تم اختيار مَشاهد بداية الفيلم، في حفل زفاف ابنة رئيس عائلة المافيا «فيتو كورليوني». حفل عائلي مزدحم، يؤكد الترابط الأسري، ويشرح الترتيب الهرمي للعصابة، وقيمة «العائلة» بالنسبة لهؤلاء الأفراد، تشبُّع كامل بالحميمية والعلاقات المتينة، كان عنصرًا مهمًّا جدًّا، حتى تم الهجوم على تلك العائلة وتمزيق أفرادها، لتنحل الأواصر بمقتل الأخ ومحاولة اغتيال الأب. تأكد ذلك المعنى في الأجزاء التالية للفيلم، حيث بدأ كل جزء، بحفل، لترسيخ المعنى، وخلق حالة تعاطف، لكي تتضاعف المشاعر بالحزن بين الجمهور؛ حين يتابعون مقتل كل فرد في تلك العائلة. لو لم يبدأ الفيلم بالعائلة، لما تملَّكَنا الحزن على فقدهم.

نصيحة: لا تقتل شخصية، حتى يعرفها المتفرج ويتفاعل معها، حتى تؤثر عليه التأثير الذي ترغبه، فهناك فرق بين وفاة ابن خالة جار عمك، وبين مقتل أعز أصدقاء البطل الذي ظهر في عدة مشاهد.

المشهد هو الوحدة الأساسية للبناء الدرامي للأحداث، سواء سيناريو للسينما أو رواية أو مسرحية، فالحكي يجب أن تكون له وحدة تستطيع عن طريقها تحميل قصتك بأحداثها وشخوصها، حتى تصنع تطورًا يؤدي إلى النهاية المرتقبة. المشهد يعني المكان الذي تحدث فيه الأحداث، مشهد واحد، البطل في غرفة النوم، إذا خرج للصالون، فذلك مشهد رقم اثنين، وإذا نزل إلى الشارع فذلك مشهد رقم ثلاثة وهكذا.

للمشهد السينمائي شكل «Format» محدد في كتابته، مِعيار يستطيع كل صُنَّاع الأفلام بجميع مستوياتهم فهمه، وكذلك صُنَّاع السينما في البلاد الأخرى. ويعد ذلك المعيار هو الوسيلة التي تستطيع بها إحكام زمن الفيلم السينمائي، بحيث الورقة الواحدة توازي «دقيقة» على الشاشة.

قوانين الورقة في السيناريو السينمائي

- الكتابة على ورقة A4.
- الكتابة ببنط رقم «١٢».
- الكتابة بمسافة خالية «عُليا وسُفلى» بمقدار «٥، ١»، ومسافة خالية من اليمين واليسار بمقدار «٥، ٦».
- يجب كتابة بيانات السيناريو في الورقة الأولى وتحتوي على «سيناريو فيلم كذا، سيناريو وحوار فلان، إخراج فلان، وتاريخ الكتابة ورقم النسخة» حتى تتجنب الخلط حين وجود تعديلات وإضافات في نُسخ أخرى.
- في السطر الأول للسيناريو «سطر التعريف» يُكتب «رقم المشهد - مكان المشهد - ليل أو نهار/ داخلي أو خارجي» ويرمز لهما بالحروف الأولى «ل/ د» أو «ن/ خ».

مثال:

م٣ مستشفى الأمراض العقلية/ غرفة العزل ل/ د

أسفل سطر التعريف الذي يحوي رقم المشهد، مكانه، وزمنه، ابدأ في كتابة وصف المشهد، والشخوص التي ستكون حاضرة، وللتسهيل، سأُدوِّن هنا ما لا يجب أن تكتبه في المشهد:

- لا تصف الديكور إلا إذا كان يحمل معنى دراميًّا للأحداث وللبطل. اكتب عن وجود كوب سيشرب منه البطل السم، ولا تكتب عن كوب ليس له أي استعمال، فمهمة مهندس الديكور هي محاكاة البيئة الطبيعية للمشهد ومكانه في الفيلم. اكتفِ بوصف مُخفَّف يُظهر مستوى المكان الاجتماعي، وبعض الأساسيات التي تؤثر دراميًّا على انطباع المشاهد، وعلى نظرته للشخصيات؛ مثل نافذة سيرى منها البطل جريمة قتل، سيف مُعلَّق سيرتكب به جريمة، مدفأة سيلقي فيها أوراقًا مهمة، إلخ.
- لا تكتب عن الأزياء، إلا إذا كان لها معنى درامي مؤثر في الأحداث. قميص ارتُكبت به جريمة سابقة، زِي يحمل ذكرى جميلة، أو رداء مخالف للموضة في فيلم يتحدث عن سفر عبر الزمن، فيما عدا ذلك يتولى مصمم الأزياء تصميم الزِّي حسب الزمن ومستوى البطل الاجتماعي، فيكفي أن يعرف مصمم الأزياء أنه بطل يعيش في عشرينيات القرن، ليختار الزِّي المناسب له.
- لا تتطوع باختيار الموسيقى، فهناك مؤلف موسيقي يتولى إضفاء النغمات المميزة للمشاهد، بوحدة ومعنى مقصود، إلا في حالة ارتباط البطل بأغنية محددة لها معنى درامي مؤثر في الأحداث.

- لا تكتب للممثل كيفية أدائه للمشهد، فمهمته هي استخراج الأداء المناسب من كلماتك ومن السياق. اكتفِ بكتابة المشاعر عن طريق الجملة الحوارية، ومن أي إحساس خرجتْ، فكلمة «صباح الخير» قد تُقال بغِل وضيق، أو بإشراق وسعادة. حدد المعنى للممثل ودع الأداء عليه.
- لا تُخرج العمل، فهناك مخرج يتولى اختيار الزاوية والإيقاع بناء على زمن الفيلم العام، والشكل الذي اختاره لتنفيذ الفيلم، فهو المايسترو، وصاحب الرؤية الفنية الكاملة. كذلك لا تأخذك الجلالة فتختم كل مشهد بكلمة «قطع/ Cut» أو «Dissolve»؛ فتلك رؤية المخرج أيضًا.
- مَشاهد المعارك يتولى إخراجها مخرج للمعارك، فلا تُجهد نفسك بكتابة اللكمة والطعنة، وإنما اهتم بوصف سلوك خصمَي المعركة، والنتائج المترتبة على النزاع من موت وجرح.

تذكَّر: كلما أعطيت الحرية لبقية فريق العمل «الواعي»؛ حظيت بقوة أكبر في إخراج مشهدك للنور، فسيكون مُحمَّلًا بمجهود المبدعين الذي قد يضيفون للعمل ما لم يخطر ببالك، وهو الفرق الواضح بين الكتابة الروائية والسينما.

الحوار

تتم كتابته في منتصف الورقة، بمسافة «١,٥» تحت السطر السابق له، ليصبح بتلك الهيئة:

ليلى بتوتر:
أشعر أنني سأفتقده...

د. يحيى مُطَمْئِنًا:
الأيام ستساعدكِ على النسيان.

بذلك الشكل سيكون متوسط المشهد ثماني جُمل حوارية، أربع منها لكل شخصية، تحاول عن طريقها هزيمة منطق الشخصية المضادة لها، في مباراة تنس كلامية يجب أن تُحسم لصالح أحدهما.

نقطة تفتيش.. شروط كتابة المشهد

- يجب أن يدفع المشهد الأحداث للأمام، تجاه التغير.
- يجب أن يحوي المشهد معلومة جديدة، انطباعًا، معرفة، أو ربما عاملًا يُحرك الأحداث.
- يجب أن تتطور الشخصيات، خطوة أخرى تجاه التحول النهائي.
- المشهد يتكون من قوتين متضادتين، كل منهما تحاول فرض رأيها أو قوتها للانتصار على الشخص الآخر، حتى في مشاهد

الحب، فهناك محاولات استقطاب ومقاومة. لا تكتب مشهدًا يتخذ فيه الشخصيتان نفس وجهات النظر. مشهد يعني صراعًا في الأفكار.

- لا تكرر معنى تم استيعابه وإيصاله للمُشاهد؛ وبالتالي لا داعي للمزيد من الشرح.
- الحوار ليس الوسيلة الوحيدة لإيصال المعنى، فقد قدَّم النجم الفريد «شارلي شابلن» أفلامه دون حوار، ووصلت كل المشاعر للمُشاهد. جرب أن تكتب مشهدًا بدون حوار، وإن عجزت عن إيصال المعنى، فاكتب جملة حوارية، وكن شحيحًا.
- جرب أن تبدأ مشهدك من منتصف الحديث: «أنت تمزح! تريد أن تسرق البنك المركزي؟»، تلك البداية شرحت ما قبلها، فقد تقابلت شخصيتان، وجلسا وطلبا القهوة، ثم تحيَّن أحدهما الفرصة لمفاتحة الآخر في شأن السرقة.
- جرب أن تُنهي مشهدك بحذف آخر جملة حوارية كتبتها: «ماذا سنفعل في ذلك المأزق؟»، النهاية بتساؤل تفتح المجال للشغف في المشاهد التالية.
- استخدم الجمل القصيرة، ولا تدع مجالًا للإسهاب والشرح، فقن السينما فن بصري، القوة فيه تأتي من ابتكار وسائل «خارج الصندوق» للوصول للمعنى.
- اجعل وحدة «المشهد/ صفحة واحدة = دقيقة واحدة» هي الأساس في كتابتك للسيناريو، بحيث تصنع إيقاعًا سريعًا لا يمل منه المُشاهد، وادخر الأوراق للمَشاهد المحورية ذات

المعاني الدرامية المركبة. تستطيع مقارنة مشهد نزول البطل للشارع وطلب تاكسي في «ورقة واحدة» بمشهد مقابلته لحبيبته أول مرة «ثلاث ورقات/ ٣ دقائق».

- تجنب الحوار المباشر، الذي يحكي فيه البطل مشاعره الداخلية بشكل فج: «أنا قلق، أنا خائف، أنا أشعر بكذا وكذا»، اجعل من تصرفات أبطالك علامات يفهمها المُشاهد دون مُباشَرة.
- تجنب الحوار المُتوقَّع، فمن جماليات الحوار أن تفاجئ كلُّ شخصيةِ الأخرى (وبالطبع المُشاهِد) برد فعل غير مُتوقَّع.
- للمشهد بداية ووسط ونهاية، فهو كفيلم قصير، يبدأ بحال وينتهي بحال أخرى للشخصيات والأحداث. تخيل أن مشهدك سيتم تصويره وعرضه وحده، دون ما قبله ودون ما بعده، واحرص أن يكون مفهومًا ومثيرًا للشغف، وفاجئ المُتلقي في نهايته قدر الإمكان، ولا أعني هنا كل المَشاهد، ولكن المَشاهد المحورية على الأقل.
- جرب الحل الثالث دائمًا، فأول وثاني جملة حوارية، وأول اختيار لسلوك ورد فعل البطل، هو نفسه اختيار الوعي الجمعي للمُشاهد، فهو مؤلف أيضًا، ولكن لم يقرر الكتابة، لذلك، جرب القفز بعيدًا عن مياهه التقليدية، جرب أن تتحدى نفسك باختيار يفاجئك في كل ما تكتب، وسيكون لذلك وَقْعُه على المُشاهِد.
- فكِّر دائمًا؛ في كل مشهد كتبته، هل يُحتمل تحريك مكانه إلى مكان آخر؟ وهل من الممكن أن يُحكي بشكل مختلف، من زاوية مختلفة؟

مثال لشكل المشهد السينمائي من فيلم «الفيل الأزرق»

مشهد ١١ بيت د. يحيى / مطبخ ن/ د.

لبنى في المطبخ تفتح الثلاجة وتُخرج لحم مُجمد، ثم تلتقط كيس رز، د. يحيى يدخل،أنه يُقبل رأسها...

د. يحيى:

صباح العسل ـ لا تجيبه ـ كلمتيني كتير معلش... حفلة الاستقبال طوّلت، رئيس الوفد الأجنبي سكر وكان هيحدف نفسه من شِبّاك الفندق يجيب لنا مصيبة... ودّيته المستشفى وفين على ما فاق ـ تشتم الكحول فيبتعد ـ ما عندناش حاجة تاكل؟

كيس الرز بنقطع من الغيظ.

لُبنى:

شربت؟

د. يحيى يعبث في محتويات الثلاجة، يُخرج جبنة يضعها في رغيف ويأكل في نهَم... يشرب مياه كثيرة...

د. يحيى:

كاس مجاملة...

لُبنى تفتح كيس رز فينقطع ويتناثر على الأرض... تتعصب بدون كلمة... تترك الكيس...

لُبنى:

د. يحيى راشد ما بيشربش مجاملة...

د. يحيى يجمع الرز المنثور... لُبنى تُخرج أمبولات أنسولين من الثلاجة وترفعها أمام وجهه...

لُبنى:

وما بتاخدش الأنسولين بقى لك شهر!

د. يحيى بزفر:

زهقت م الشكشكة.. زهقت إني عيان...

د. يحيى يخرج من المطبخ مكملاً أكله...

....

تجارب مفيدة

- جرّب خلط نوعين من الدراما «رعب وكوميدي على سبيل المثال» دون تغيير الفكرة الرئيسية.
- جرّب تغيير جنس البطل، فبعض المهام الرجولية ستكون أقوى دراميًّا إذا تولتها النساء، والعكس صحيح.
- جرب أن تعكس الحبكة الرئيسية التي يتنبأ المُشاهِد بأحداثها مسبقًا، باحتمال بعيد عن المنطق الطبيعي.
- لا تنسَ أن الفيلم لا يتكون من حبكة رئيسية تخص البطل فقط، ولكن الحبكات الثانوية التي تخص الحلفاء والشخصيات الثانوية هي ما تدعم الأحداث وتقويها.
- إن طُرق تقديم الشخصيات في القصة، لا تنحصر في ظهورها بشكل مباشر. جرّب استخدام النميمة والشائعات على لسان إحدى الشخصيات، حول شخصية معينة قبل ظهورها «يقولون إن ذلك المجرم قتل شخصًا بطلقة في رأسه؛ فقط لأنه نظر في عينيه مباشرة!»، ذلك سيُضاعف وَقْع وتأثير الظهور الأول لتلك الشخصية على المُشاهِد.
- اخلق لبطل الفيلم، كل عِدة مَشاهد، «هدفًا» ثانويًا. فالبطل الذي يُريد الوصول إلى الكنز عليه أن يحصل على الخريطة، ثم عليه أن يجمع رجالًا يساعدونه، ثم عليه أن يجمع المال اللازم لتأجير مُعدات للغطس، ثم عليه السفر، قبل أن يفاجأ بعصابة أخرى، لتصبح مهمته استعادة الخريطة التي سرقوها منه، إلخ

- من المُستحب أن يسعى بطلك نحو هدف ملموس، «MacGuffin» مُصطلح أطلقه المخرج الأميركي «ألفريد هيتشكوك» بالاشتراك مع الكاتب «أنجوس ماكفيل» على كل تجسيد لهدف البطل، بحيث يصبح ظهورُه مرتبطًا شرطيًّا بانتهاء ونجاح مهمة البطل. قد يكون MacGuffin بطلك خاتمًا سحريًّا، كأس المسيح، بوابة لعالَم آخر، مكانًا مختفيًا، أو ربما شخصية ما يصعب العصور عليها أو الإمساك بها.
- تقنية الإنذار «Foreshadowing» توفر للجمهور ربط الأحداث بعضها ببعض، حتى تحصل ككاتب على التأثير الكامل الذي تستهدفه. التقنية، تسمح للكاتب بإظهار تفاصيل معينة في بداية الفيلم، كإنذار غير مفهوم في وقتها، قبل كشف أمرها قرب النهاية، مما يضاعف من قوة الحدث مثال: شخصية «طه» في فيلم «تراب الماس» أضاء النور في غرفة أبيه حين دخل عليه في ليلة رأس السنة، ففزع الأب «اطفي يا طه»... لنعلم بعد نصف الفيلم أنه تسبب بإشعاله النور في كشف وجه أبيه لقاتله، مما أدى لمقتله. لو لم يرَ المُشاهِد مشهد «إنذار/ Foreshadow» إضاءة النور، لَما شعر بفداحة الذنب الواقع على كاهل شخصية «طه».
- المشهد السينمائي يتم تصويره في متوسط ثلاث ساعات، مما يعني أنه يتكلف أموالًا طائلة من الميزانية اليومية للتصوير؛ لذا فمن العبث أن تكتب مشهدك في عشر دقائق، فتصوير الجملة الواحدة يتكلف وقتًا ومجهودًا؛ لذا فهي تستحق أن تعيدها وتدقق فيها لتتأكد أنها تستحق الكتابة.

- احرص أن يكون مشهدك غير قابل للنسيان، بل وكل جملة حوارية تكتبها، يجب أن تعيش من بعد العرض، ليخرج بها المُشاهِد، ويُرددها، لتصبح من الوعي الجمعي للمتفرج سنينًا طويلة. فكِّر بذلك الطموح في كل ما تكتبه، وستكتب بشكل أبطأ، وأقل مللًا.
- جرّب كتابة مشهد يحوي شخصيتين ينتظران الموت في زنزانة واحدة. من خلال أربع جُمل حوارية لكل منهما، واصنع مفاجأة في النهاية. حاول أن تتخيل أن ذلك المشهد يصلح كفيلم قصير متكامل.

التتابع. Scene Breakdown

يُعد التتابُع من أفضل الطرق التي تقدم لك استبيانًا عميقًا لسيناريو الفيلم، وهو إنشاء سلسلة من المشاهد المتتابعة، واحد تلو الآخر، بنفس خط سَير القصة، بشكل تصاعدي يسمح بتطور الأحداث. قائمة بجميع المشاهد في نصك السينمائي مصحوبة بوصف موجز للأحداث التي تقع في كل مشهد.

تتابُع السيناريو هو عملية مهمة في صناعة الأفلام، تسمح لك بتحديد جميع العناصر اللازمة لإعداد نصّك السينمائي، والجدول الزمني الذي تدور في إطاره الأحداث. كما يعد التتابع هو المرحلة التي تأتي بعد كتابة المعالجة مباشرة، بتفكيك كل ما كُتب في المعالجة من أحداث، وكذلك يُعد المرحلة الأخيرة قبل مفترق الطرق بين كتابة الرواية أو النص السينمائي، ويمكن اعتبار التتابع هو المرحلة التي تنقلك من الفكرة النظرية، إلى المنطقة العملية، ويعطيك الدفعة القوية للبدء في الكتابة اليومية المنتظمة، بدون تردد وبدون هدم وإعادة بناء.

يُعد تتابعُ المَشاهد؛ الخطوة الأخيرة قبل كتابة السيناريو النهائي لقصتك أو روايتك. إنها قائمة بكل مشهد تعتقد أنه يجب تضمينه في نسختك النهائية، امتداد لمخططك، ولمعالجتك الروائية أو السينمائية. إنها البنية العامة لقصتك قبل كتابتها. الخريطة الكاملة التي ستعفيك عند كتابة المَشاهد والحوارات تفصيليًّا، ألا تناقش وتجادل في الكثير من التفاصيل، فقط صِف المشهد في سطر واحد.

بما في ذلك المكان والزمان والشخصيات وهدف المشهد الأساسي. وللتابُع معادلة:

رقم المشهد وزمنه / مكانه / شخصيات المشهد / ماذا تفعل الشخصيات في المشهد؟

يجب توضيح الزمان والمكان، ثم الشخصيات في هذا المكان، وما هو الحدث.

<u>مثال من فيلم الفيل الأزرق:</u>

- مشهد ١ ـ نهار/ داخلي ـ شقة يحيى راشد/ غرفة نوم ـ يحيى + مايا ـ استيقاظ د. يحيى.
- مشهد ٢ ـ ن/ د ـ شقة يحيى/ مطبخ ـ يحيى ـ يتلقى جواب الاستدعاء لمستشفى الأمراض العقلية.
- مشهد ٧ ـ ن/ خ ـ تاكسي ـ يحيى + سائق التاكسي ـ يحيى يقرأ خبر سرقة قميص المأمون في الجريدة.
- مشهد ٩ ـ ن/ د ـ مستشفى الأمراض العقلية/ غرفة د. صفاء/ د. صفاء تقنع يحيى بالعودة للمستشفى.

هذا الاختصار يوضح فقط الفكرة العامة والحدث الأساسي في كل مشهد، وهو السبب الذي يعطي الإذن بوجود المشهد من عدمه طبقًا لشروط كتابة المشهد:

ـ أن يقدم المشهد معلومة إضافية، بمعنى دفعة وتطور للأحداث.

ـ أن يحدث تطور في طبيعة الشخصيات، حيث إن منحنى الشخصية «Arc» لن يتطور خلال مشهد أو اثنين، وإنما يمتد بطول السيناريو حتى تستطيع تحويل رجل بسيط إلى بطل قومي.

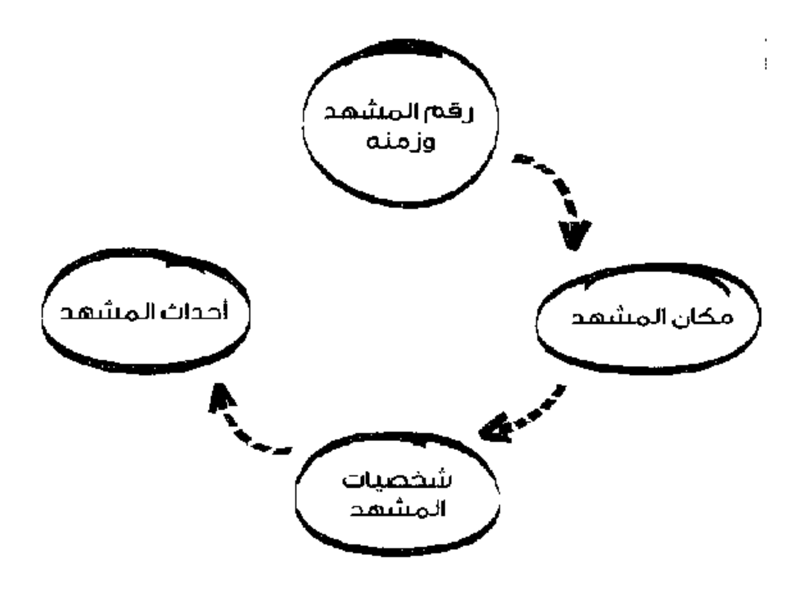
في المثال السابق للتتابُع، تعد معرفة د. يحيى بسرقة القميص، حدثًا تمهيديًّا لما سيحدث فيما بعد، وهو نوع من أنواع «الغرس» أو «التلميح»، «Foreshadow». كما أن تلقِّي د. يحيى لجواب الاستدعاء من المستشفى هو الحدث الأساسي في المشهد السابق له. بمعنى أشمل، التتابُع يتيح لك تفكيك المعالجة الدرامية إلى وحدات أصغر، مشاهد، تؤدي دورها الأساسي في نقل الفيلم بالتدريج من حالة إلى حالة، وكذلك تغيُّر حال البطل، تمهيدًا للوصول إلى ذروة الأحداث عبر درجات سلم من متوسط ١٠٠ مشهد.

من الشائع جدًّا أن يغير الكُتاب بعض أفكارهم الأساسية عندما يبدءون في كتابة المَشاهد؛ لذا كن مرنًا ككاتب، لأن تتابُع المشهد ليس في الواقع كتابًا مُقدسًا. الهدف الرئيسي من تتابُع المشهد هو الحصول على نظرة عامة لما تعتقد أنه سيكون الخطوات الرئيسية في كل مشهد. بمجرد إكمال تتابُع المشهد، تحقق مما إذا كان بإمكانك إجراء التغييرات التالية:

- التتابُع يتيح إمكانية حصر القصة في عدد محدد من المشاهد، فأنت لن تصنع فيلمًا يدور في ثماني ساعات، ومنها تعرف إن كانت المشاهد قد تجاوزت الحد الممكن أم لا، وعدد مشاهد الفيلم غالبا ما يتراوح ما بين ٨٨ مشهدًا إلى ١٣٠ مشهدًا على الأكثر في أفلام الحركة، حيث إن بعض مَشاهد الحركة يتم تقسيمها إلى مَشاهد قصيرة، وهكذا، يمكنك التتابُع من قياس الفيلم زمنيًّا بشكل صحيح.
- أعِد ترتيب المَشاهد: ركز على ترتيب القصة بشكل سياقي مفهوم وصحيح، واجعل المنحنى الدرامي عاملًا رئيسيًّا في كتابتك للتسلسل.

- اجمع المَشاهد: إذا وجدت مشهدَين لا يُضيفان الكثير كوحدات منفصلة، فإن الدمج قد يكون مفيدًا لتقوية المعاني التي ترغب في توصيلها دون استهلاك وقت.
- قَص وإضافة مشهد: تذكّر أن سرعة القصة لا تتعلق فقط بطول المشهد، ولكن أيضًا باختيار المشهد من عدمه. في وقت ما قد تجد مشهدًا غير ضروري، يخبرنا بمعلومات متكررة ولا يضيف شيئًا، وأحيانًا ستجد فجوة في المشاهد تتطلب مشهدًا جديدًا بالكامل. التتابُع سيكون وسيلة جيدة لسرعة التحريك والتبديل قبل البدء في الكتابة الفعلية.
- الأساس في كتابة التتابُع، هو حرفية إخفاء التفاصيل، تمهيدًا لكشفها، حتى تدخر الكثير لخط سَير الفيلم، فلا تفقد مفاجآتك مبكرًا.
- يمكنك بعد الانتهاء من كتابة التتابُع أن تحذف المشاهد غير المؤثرة، في حالة اكتشاف زيادة عدد المشاهد عن اللازم، أو تدمج بعض المشاهد ببعضها البعض لتوفير الوقت على الشاشة. ربما يطلب منك المخرج مثلا دمج مشهد استيقاظ د. يحيى راشد في غرفة النوم ومشهد جواب الاستدعاء في المطبخ في مشهد واحد، وجعله يقرأ الجواب في غرفة النوم! يمكنك أيضًا تغيير ترتيب المَشاهد بسهولة، وهذا كله في إطار سطور بسيطة (تذكّر الكسول الذكي)، بينما ستواجه صعوبة شديدة في إعادة ترتيب المَشاهد أو حذفها أو دمجها في حالة كتابتك للسيناريو كاملًا دون التتابُع.

تتابع المشاهد Scene Breakdown



التلوين

يفيد التتابُع في توضيح مساحات ظهور الشخصيات، وأنصحك بأن تضع لونًا مختلفًا على اسم كل شخصية رئيسية في تتابُع فيلمك، تصبغ اسم البطل الرئيسي مثلًا باللون الأخضر، والبطلة بالأزرق، والبطل المضاد بالأحمر، ويفضل هنا أن تقوم بتفريغ التتابُع من السطور، إلى جدول من المربعات على برنامج WORD أو على حائط غرفتك، مربعات تمثل نفس عدد المشاهد. بعد تلوين كل اسم بلونه الذي تحدده وتختاره، وتطلع على الصورة الكاملة للمربعات من بعيد، ستتمكن من رؤية خريطة بصرية واضحة لكثافة

ظهور الشخصيات في أماكن معينة، وندرة ظهورها في أماكن أخرى من السيناريو، فإذا اختفى لون البطل المضاد لمدة سبعة مشاهد، فلديك مشكلة خفوت إيقاع الفيلم، بسبب توقف الصراع، مما يُعرض الفيلم للسقوط في فخ الملل، بالتالي ستتمكن من نقل بعض المشاهد ليظهر بطلك المضاد فيها وتحل المشكلة. بالإضافة أيضًا إلى سرعة تحديد عدد مشاهد الصراع، وعدد مشاهد المشاعر، وصعود وهبوط الإيقاع، كل هذا يمكن تلوينه لتصبح لديك خريطة تتابع واضحة بألوان الشخصيات والأحداث، أشعة رنين مغناطيسي على فيلمك، تخبرك بكل المشاكل التي قد تواجهك.

تستطيع كذلك من خلال التتابُع، مراعاة توقيتات المشاهد ما بين ليل ونهار، وكذلك الأماكن، بين خارجي وداخلي، مما يمنحك القدرة على تقسيم الأحداث وضبط الإيقاع الزمني، بحيث لا يسيطر النهار لمدة طويلة أو الليل لمدة طويلة، إلا لو كانت الضرورة الدرامية تتطلب ذلك. تظهر فائدة ذلك بشدة إن كان البطل محكومًا بزمن معين، كما حدث لدكتور يحيى في فيلم «الفيل الأزرق ٢»، حيث كانت أمامه مهلة ثلاث ليال لإنقاذ أسرته، والشرط، ألا ينام خلال تلك الفترة «إوعى تنام يا يحيى!».

يساعدك التتابُع كذلك على التأكد من نوعية الفيلم الذي اخترت كتابته، فإذا وجدت المربعات الممثلة لمناطق المعارك والاشتباكات في فيلم حركة، قليلة؛ إذن هو ليس فيلم حركة. تكتب فيلم رعب، لكن عدد المربعات الممثلة لمناطق الرعب؛ ثلاثة فقط! إذن لا يصلح تصنيف الفيلم كفيلم رعب.

المنتـج

م٣٤ شركة الإنتاج/ مكتب المنتج ن/ د

المكتب فخم الأثاث، الحوائط مُعلق عليها جوائز المهرجانات. المنتج يجلس وراء مكتبه، يقرأ عدة ورقات، في حين يجلس مراد أمامه، يراقب المنتج في توتر. المنتج ينتهي من القراءة وينظر لمراد.

المنتج:

والله الفكرة مش بطالة...

مراد باستنكار:

مش بطالة!! دي فكرة هتغير تاريخ السينما!

المنتج:

تاريخ إيه بس.. دي نسخة من Finding nemo بس على بني آدمين.. طب ممكن أشوف السيناريو؟

مراد:

الحقيقة لسه ما كتبتش.. أنا قلت أشوف لو عجبتك نمضي عقد وكده!

المنتج:

عقد!! أنا ما أعرفش إنت بتعرف تكتب ولّا لأ!

مراد:

هو عشان مش سيناريست مشهور، حضرتك عاوزني أكتب سيناريو ١٠٠ صفحة من غير عقد؟

المنتج:

يعني إنت عاوزني أمضي معاك وأدفع عربون وبعدين تطلع مش بتعرف!

يقوم مراد ويسحب الورقات من يد المنتج...

مراد:

بكرة تيجي تطلب مني أكتب لك فيلم وما أرضاش... بعد إذنك...

ويخرج مراد من الغرفة، في حين يرفع المنتج التليفون ليُحدّث سكرتيرته.

المنتج:

الواد ده لو جه هنا تاني اطلبي له السكيوريتي!

ويغلق الخط بعصبية...

قبل زيارة شركات الإنتاج، يجب أن تستوعب حيثيات المواجهة الكلاسيكية بين السيناريست المبتدئ، والمنتج. فالكاتب آتٍ يحلم كبير، مكتوب على ورقات بسيطة، يتخيل أنها كفيلة بإقناع منتج يردد في سِره: «كيف أضع ثقتي في شخص لا يملك CV من النجاحات تؤهله لتحمُّل مسئولية كتابة فيلم سينمائي!». ضع نفسك مكان المنتج، وتخيل حجم المجازفة التي تُطالبه بخوضها، بناء على فكرتك «الإعجازية»!

حقيبة السيناريست

لا تقابل المنتج أو تُراسِل إحدى المنصات، إلا وأنت مُجهّز بحقيبة تحمل حيثيات فكرتك كاملة، KIT تشبه في شموليتها حقيبة الإسعافات الأولية، تحتوي على كل ما يساهم في طمأنة المنتج أنك تسير في الاتجاه السليم، وتحتوي على:

- سطر الـ Logline.
- Premise/ المقدمة.
- ملف الشخصيات/ Characters Profile.
- المعالجة الدرامية/ Treatment من أربع صفحات.
- تتابُع الأحداث/ Scene Breakdown.
- السيناريو كامل/ Full Script.

كل ذلك في ملف مطبوع، بالإضافة لنسخة Softcopy، مزودة بتخيُّل بصري للشخصيات والأمكنة، بخلاف ورقة في المقدمة، تحمل مواصفات العمل «عدد دقائقه، نوعه، والأفلام التي تشبهه» لتقريب وجهة النظر. وبالطبع، يجب أن يكون العمل جيدًا ومتوازنًا، ومبنيًّا على المنحني الدرامي، ومطعَّمًا بشخصيات مدروسة. وهنا، المنتج لن يتركك لشركة أخرى، بشرط، أن تعجبه الفكرة، فاجعلها فريدة ومُتقَنة الكتابة، حتى توفر على نفسك المسافات والإحباطات.

حقيبة السيناريست Scriptwriter's Kit



- سطر الـ Logline.
- Premise/ المقدمة.
- ملف الشخصيات/ Characters Profile.
- المعالجة الدرامية/ Treatment من أربعة صفحات.
- تتابع الأحداث/ Scene Breakdown.
- السيناريو كامل/ Full Script.

المنصات. Platforms

امتلكت منصات مثل «Shahid, Amazon, Prime, HBO, Netflix» خلال السنوات الماضية نقاط قوة؛ مكّنتها من تهديد عرش دور العرض ـ بشكل سلمي ـ قبل أن يساهم وباء الكوفيد ١٩ في تسريع وتيرة تغيير طريقة العرض إلى المحتوى المفتوح المرتبط بالاشتراكات الشهرية. لقد خُلقت المنصات لنفس هدف هذا الكتاب، قتل الملل، عن طريق فكرة البوفيه المفتوح والتي تجعل من الصعب على المُشاهِد ألا يعثر على النوع الذي يروق لمزاجه في أي وقت، وهو جالس على كنبته أمام تليفزيون مقاس ٦٠ بوصة + نظام صوتي دولبي مُجسم، ليُشاهد فيلمًا، ويضغط «Pause» حتى لا يفوته مشهد وهو في الحمَّام. مقابل قرار الذهاب إلى السينما حيث «يرتدي ملابسه وينزل قبل العرض بساعة على الأقل، يقود، يبحث عن مكان السيارة، يشتري التذاكر له ولأسرته، يشتري وجبة، فشار ومياه غازية، يجلس وسط جمهور عريض لا يضمن حرصه واحترامه أثناء مشاهدة الفيلم، ثم ينتهي من الفيلم، فيتكبَّد عناء القيادة عودةً للبيت».

لماذا تميزت بعض العروض مثل «Succession, La Casa de Papel, Killing Eve, Squid Game, Peaky Blinders» على المنصات وصارت موضة/ Trends تشاهدها الشعوب في نفس الوقت؟ ما هي العوامل المشتركة؟ وهل هناك خلطة سرية؟ الإجابة: نعم، ولنرصد العوامل المشتركة:

- كل تلك المسلسلات تعتمد على حبكة مفهومة بسيطة وغير معقدة، خلطة يفهمها أي مراهق في الخامسة عشرة في أي بلد

على مستوى الكوكب، مما يؤكد أن فكرتك يجب أن تكون سلسة وعالمية، تستطيع اختراق الثقافات المختلفة.

- كل تلك المسلسلات لا تعمل على مستوى واحد من الدراما، بل تقدم أكثر من مستوى، يحتوي كل منها على المقادير والمُشهيات المُفضَّلة للمُشاهِد، والقادرة بجدارة على قتل الملل خلال المشاهدة. الإثارة، الإيقاع السريع، قصص الحب، العلاقات المتشابكة، الغموض، والمفاجآت غير المتوقعة التي تُخلِف تنبؤات المُشاهد.
- كل تلك المسلسلات تمت كتابتها طبقًا لقواعد «المنحنى الدرامي». ببطل غير مثالي «محبوب»، يُعاني من كل عوامل الضغط والاختبار، شخصيته تتغير، يخوض صراعًا مليئًا بالإثارة والتوتر، يكاد يفترسه اليأس في لحظة حاسمة، قبل أن يفاجئ الجمهور بحل جديد، فيكسب معركته.
- كل تلك المسلسلات تحمّلت أن تَصدر لها أجزاء تالية، بخطوط درامية وشخصيات قادرة على التمدد والاستمرار، مما يعني أن المنصة المنتجة استطاعت (قياسًا على أرقام المشاهدة) أن تستثمر النجاح وتتخذ القرار بإنتاج إضافي.

تمتلك المنصات إحصاءات دقيقة وإمكانية حصر ومراقبة لسلوك المتفرج، وتذبذب مزاجه خلال رؤية المحتوى. تلك الفتاة ذات الخمسة عشر عامًا أكملت مشاهدة ذلك الفيلم الرومانسي، وأعادته ثلاث مرات، لكنها لم تكمل الحلقة الأولى من مسلسل الجريمة! وذلك الرجل، أنهى موسمًا كاملًا من المسلسل التاريخي

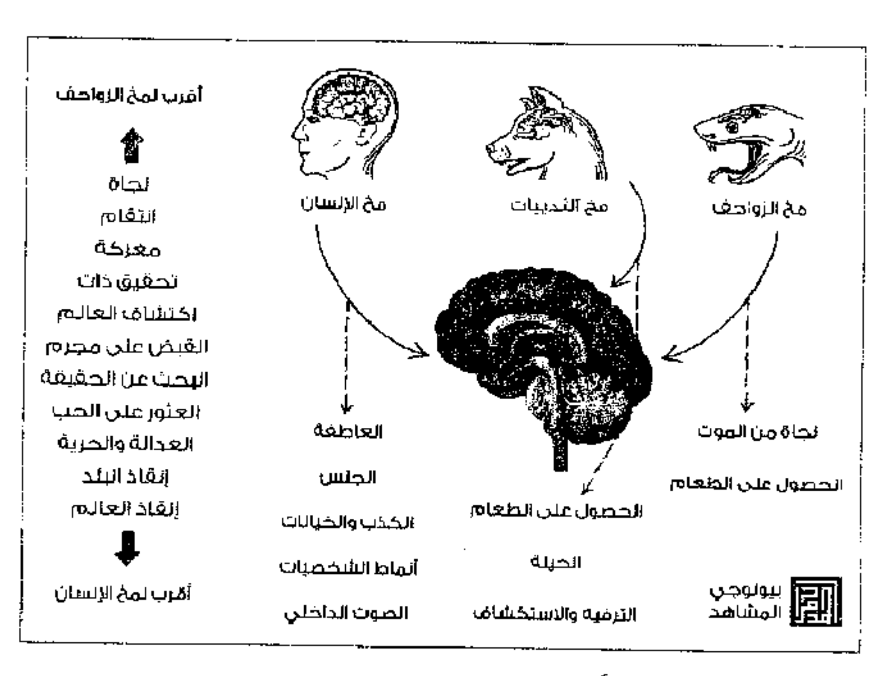
في يومين، لكنه لم يُكمل مشاهدة ذلك الفيلم الرومانسي. كل تلك البيانات ومعلومات المشاهدة الدقيقة، ترصدها المنصات، وتشكل عن طريقها صورة ثلاثية الأبعاد للجمهور المُستهدَف لكل مسلسل أو فيلم، الميزانيات المناسبة، وكذلك عوامل النجاح والإخفاق من خلال المحاولة والخطأ، ومراقبة سلوك المتفرج. لذلك، فدراسة نوعية الأفلام الناجحة على المنصات، التوليفة التي تحملها، وطريقة تقديمها، هي الأساس في التنبؤ بنجاح فيلمك.

المنصات، ستضخ الميزانيات في عملك، كلما توفر له النجاح عن طريق وجود مقادير تفتح المجال لجمهور أوسع، فإضافة فتاة وشاب مراهق لأبطال فيلمك، يفتح المجال للسن الصغيرة في التواصل مع الفكرة، وكذلك إضافة عنصر الجريمة، يجذب جمهورًا آخر. عنصر البحث عن الحب، يؤثر بشكل كبير على الاندماج والتوحد مع الفيلم، فالمشاعر هي أكبر صفة تميزنا كبشر، فهي نقطة ضعفنا الأولى، وقد تستطيع لمس تلك الحقيقة في فيلم «Interstellar» من إنتاج ٢٠١٤ للمخرج كريستوفر نولان، والذي تناول فيه قصة رائد فضاء يخوض مغامرة في مواجهة الثقب الأسود في الفضاء، ليخرج المُشاهد دون أن يفهم الفكرة العلمية فهمًا كاملًا، لكنه لن ينسى المشاعر التي تشابكت بين رائد الفضاء وابنته التي كانت تكبر في كل ساعة يقضيها في الفضاء، سبع سنوات، عمرهما تعارض حتى أصبحت ابنتُه بعد عودته إلى الأرض، في عمر جدته! تلك المشاعر هي التي جعلت من الفيلم مشروعًا ناجحًا.

إن المخ البشري، ينقسم إلى ثلاث كتل، أقدمها «مخ الزواحف» والذي يقع في المنطقة الخلفية للدماغ، وهو يهتم ـ ككل تمساح شريف ـ بالنجاة من الموت، بالطعام، وبالتكاثر. فيما يختص المخ الأوسط، والمسمى «مخ القرد» بعناصر المكر والتواصل، تماسك القبيلة، والمهارات الحركية، مثل إخراج النمل من جحره بعصا، وكسر ثمار جوز الهند بحجر، إلخ. مخ القرد يحوي «شقاوة محببة»، بالإضافة لكل ما يمثله مخ الزواحف. ثم يأتي التطور الأكثر خطورة، بظهور الفص الجبهي الأمامي للإنسان، والمزود بشبكة عصبية Cortex تساعده في سرعة التفكير وتعقيده، وتزيد من قوة ذكائه، بالإضافة لامتلاكه إمكانية تدوين خبراته ونقلها، مما سرَّع نموه، حيث أصبح كل مَن يولد، يرتفع على أكتاف من قبله، مثل Update لبرنامجك المفضل على هاتفك المحمول، ولكن الأخطر، كان نمو العقل الباطن «Subconscious» وهو الوعي الخفي الصامت، الأكثر تحرزًا، والسبب الرئيسي لاتهام المبدعين بالجنون والمس الشيطاني في العصور القديمة، فهناك صوت شخص مغاير، يتحدث في أذني! ذلك المخ الذي سنطلق عليه المخ البشري، يحوي بداخله الحب والعشق، الخيانة والغدر، الغيرة والحسد، وهي صفات بقدر ما هي صعبة المراس، إلا أنها مادة خام للدراما، فالدراما تتغذى على أوجاع البشر، بالإضافة لمهارات عقل كلٍّ مَن الزاحف والقرد. وبناء عليه، فإن ضغطك على أوتار الأمخاخ جميعها ـ خاصة التي تتعلق وتقترب من فكرة البقاء ـ سيوفر لفكرتك جاذبية لا تَفاوض فيها، فأنت تضغط على كل ما يُحفز ويثير المخ، من مخاوف ومشاعر إنسانية مستحيلة التجاهل. على

سبيل المثال، فإن استخدام عنصر «حب البقاء/ Surviving» في قصتك، سيضفي عليها قوة غير قابلة للرفض، فالأمخاخ الثلاثة «الإنسان والقرد والزاحف» لا يغفلون عن تلك الحقيقة، البقاء هو أهم قيمة نحافظ عليها. يليها الانتقام، وهي صفة بشرية بحتة، قائمة على ثقافة الشرف، تحمل بداخلها التواصل مع الأمخاخ الثلاثة، فبها «حب البقاء» ومناورات مخ القرد لشفاء الغليل والانتصار. لدينا كذلك حب البشر للمعارك، البحث عن الحقيقة، البحث عن الحب «وهو أصعب أنواع الكتابة بالمناسبة» لأن البطل الشرير، قد يكون الحبيب. استكشاف العالم، وحماية البلد، ثم الكوكب، إلخ كل تلك العناصر، تضفي على قصتك جمهورًا أوسع، ينسيك فكرة الفيلم ذي اللون الموحد، فالعالم السينمائي ودنيا المنصات تتجه الآن إلى خلط الأنواع، وكلما اتسع نطاق فكرتك، كثرت المقادير، وضمنت النجاح.

الأفلام التي صنعت إيرادات خيالية، والمسلسلات التي حققت على المنصات جماهيرية كوكبية، لم تأتِ من فراغ، فقد ضغطت على كل المراكز التي تفرز هرمون السعادة في مخ المتفرج، احتياجاته، مخاوفه، العوالم الجديدة التي لم يتخيلها والشخصيات التي يحبها ويتأثر بها، والمفاجآت، التي تقتل الملل، ولتُعِد مشاهدة فيلم Avatar أو Gladiator أو مسلسلات مثل «You, Squid Game, La Casa de Papel» ولتقارن بالشكل المرسوم أدناه لإحصاء كم من عناصر النجاح والجذب احتوت تلك الأعمال.



الأفلام التي مثَّلت أقوى الإيرادات العالمية، تحتوي على كل عناصر الجذب النابعة من العقل الباطن للإنسان. جرب أن تختبر إضافة بعض تلك العناصر إلى قصتك، وستتضاعف قوة تأثيرها، بشرط أن يكون العنصر مناسبًا لنوع القصة، فقد تكون «قصة حب» بين البطلين في فيلم رعب هي ما يجعل لذلك الفيلم طعمًا آخر في نفوس المشاهدين، وهو ما لمسته في قصة الحب التي دارت بين شخصيتَي «لُبنى ود. يحيى» في فيلم «الفيل الأزرق»، قبل أن أكتشف أنني قد أضفت من القائمة السابقة، عنصر تحقيق الذات، البحث عن الجاني، اكتشاف العالم، النجاة «حب البقاء»، العثور على الحب، البحث عن الحقيقة»؛ لذلك اتسعتْ فُرص «الفيل الأزرق» كرواية في التحول لفيلم، وحظِيَتْ بجمهور من كل الأعمار.

المنصات تملك برنامجًا يجمع البيانات والمعلومات الدقيقة حول المشتركين، مما يوفر قدرة عظيمة على قراءة سلوك الجمهور العريض، وطريقة استخدامهم لمحتوى المنصة، ومزاجهم المتغير بشكل شهري، وبالتالي فتجربة اختيار الأعمال التي سيتم إنتاجها، أشمل وأوسع، لأنها قائمة على إحصاءات وأرقام لأعمال نجحت، وأخرى أخفقت في كسب حُب وتفاعل المشاهدين. وبناء عليه، فالمنصات لا تستقطب ولا تفضل العمل إلا مع عقول درست الدراما، عقول واعية بمتطلبات السوق، ومُطَّلِعة على التحديثات الجديدة في كل المجالات ـ حتى السياسة ـ عقول مدركة لأبعاد صناعة السينما المُكلِّفة، وقادرة على استيعاب الإيقاع الجديد للمُشاهَدة، والذي يتسارع في علاقة طردية، مع تقلص مساحة احتمال المشاهدين... للمَلل.

في الصفحات التالية، ستقرأ نسخة التصوير «المُعدَّلة ـ للمرة الرابعة عشرة» من سيناريو فيلم «الفيل الأزرق» الجزء الثاني. استخدم كلَّ تركيزك في رصد كل ما تم تقديمه في ذلك الكتاب، من علامات طريق، تركيبة شخصيات، خطوط درامية، وضبط الإيقاع المناسب لفيلم من نوعية الإثارة. كذلك سيكون من المفيد متابعة نسخة الفيلم على الشاشة، لتقارن المكتوب بالمرئي، ولترصد تقنيات وفروق التحول بين الورق والصورة. اكتب ما رصدته في ورقة جانبية، متزامنة مع رقم المشهد، حتى تحصل على صورة ثلاثية الأبعاد لرحلة فكرة كانت يومًا ما Logline صغيرًا، قبل أن تصبح أول فيلم تتخطى إيراداته حاجز المائة مليون جنيه مصري.

شرح لبعض مصطلحات السيناريو قبل القراءة:

- في بداية كل مشهد يرمز حرفًا «ن» و«ل» إلى النهار والليل، وكذلك يرمز حرفًا «د» و«خ» إلى موقع المشهد، داخليًا أو خارجيًا.
- VO مصطلح مختصر لكلمة Voice over؛ وتعني صوت الراوي، مما يعني أننا سنسمع ذلك السطر الحواري بدون رؤية المتكلم، وهي تقنية تفيد في التعليق العام على الأحداث، على لسان الشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات الثانوية، أو ربما شخصية لا تظهر في الأحداث. تقنية VO تُستخدم - بخلاف التعليق - في حمل معلومات حوارية لا تستطيع الشخصيات سردها على لسانها.
- لقد اخترت أن أكتب ساعة حدوث المشهد (مثال ٩ ص) في يسار سطر التعريف في كل مشهد لاستيعاب عدد الأحداث التي يحتملها النهار بساعاته، أو الليل.
- من الصحي كتابة كل مشهد - حتى وإن كان سطرًا واحدًا - في صفحة، مع ترك بقية الصفحة خالية. وذلك لحساب زمنه مقارنة بطريقة تصويره. لأن في العادة، يزداد زمن المشهد بعد التصوير، بسبب حركة الكاميرا وأداء الممثل وسكتاته الدرامية.
- في ذلك السيناريو تمت كتابة المشاهد بدون ترك باقي الصفحة خالية، لضغط حجم السيناريو في الكتاب. كما أن السيناريو يُكتب على ورق مقاس A4 وذلك يعني أن طول المَشاهِد في ذلك الكتاب لن يكون معيارًا مطابقًا لحقيقة السيناريو المطبوع.

قراءة سعيدة

سيناريو

الفيل الأزرق

«الجزء الثاني»

سيناريو وحوار

أحمد مراد

إخراج

مروان حامد

مارس ٢٠١٩

مشهد ١ العباسية / ٨ غرب حريم ٨م ل/خ

Establishing Shot للمستشفى، سيارة ترحيلات تقترب من المبنى، تتبعها سيارة حراسة شرطة، ينزل منها أفراد أمن ويفتحون الباب لتنزل فريدة مقيدة بالأصفاد، تدخل بصحبتهم من باب عليه يافطة «قسم حريم فئة «أ» شديد الخطورة»...

مشهد ٢ العباسية / عنبر ١٠م ل/د

النزيلات في العنبر «عدد ٩» يتهامسن على السرائر، فريدة على سريرها شاردة، سيدة غليظة تراقبها عن بُعد ثم تقوم وتتجه إليها.

السيدة بتحرش:

بيقولوا دبحتي بنتك وجوزك وإنتِ مش دريانة! ـ تنظر لها فريدة بعينين باكيتين ـ مش مصدّقاكي.

يظلم العنبر ويُضاء نور خافت.

صوت الميكروفون:

الساعة ١٠.. امنع الحركة.. معاد النوم.

فريدة تتوقف عن البكاء وترمق السيدة بعينين تلمعان في الظلام...

مشهد ٣ العباسية / غرفة المراقبة ٣ص ل/د

ساعة الحائط تشير إلى الثالثة بعد منتصف الليل والنتيجة بتاريخ «٢٠١٩»، رجل أمن يقاوم النوم يلحظ في شاشة المراقبة ضوء عنبر الحريم يُحدِث Flickers والنزيلات يقفن في ركن، رءوسهن

للحائط، يضغط زر الإضاءة فتتقطع ثم يسود الظلام، يلتقط مسدسًا وكشافًا ويخرج.

مشهد ٤ العباسية / ممر العنبر ل/ د

رجل الأمن يسير في ممر ينتهي بباب العنبر، بجانب الباب مكتب تنام فوقه ممرضة، يوقظها.

رجل الأمن:

المتهمات في العنبر صاحيين وملمومين على حاجة!!
عاوز أفتح الباب.

الممرضة تفتح شباكًا صغيرًا بالباب، وتضغط زر النور من الخارج فيتقطع لنلمح النزيلات في الركن للحظة ثم يعود الظلام، ثم يحدث Flickers فتمر سجينة من أمام الباب في سرعة فيفزعان، رجل الأمن يتمم على طبنجته، الممرضة تلتقط حقن المهدئ من الدرج. يدخلان.

مشهد ٥ العباسية / العنبر ل/ د

على ضوء الكشاف رجل الأمن والممرضة يدخلان، نسمع صوت همس هستيري خافت بكلمات مبهمة نميز فيها اسم «فريدة». رجل الأمن يسلّط الكشاف على النزيلات.

الممرضة:

كل متهمة على سريرها.

لا يستجبن، رجل الأمن ينظر للحائط (إلى حيث ينظرن) صوت الهمس مستمر.

رجل الأمن بعصبية:

مين اللي بتتكلم؟

رجل الأمن يشد الأجزاء ويدور بالكشاف ليفاجأ بفريدة، ويلحظ دماء في شفتيها وعلى ملابسها والأرض، يتوتر...

رجل الأمن:

مين اللي ضربتك؟

لا تجيب، ينزل بالكشاف فيلمح بين رِجليها أذن آدمية، يصوب مسدسه إلى فريدة فتبتسم، يرفع اللاسلكي.

رجل الأمن للممرضة:

اتصلي بدكتور أكرم مدير المستشفى - ثم في اللاسلكي - **نباتشية الأمن... فيه حالة تعدِّي في عنبر الحريم...**

ويبتر كلماته حين تمر بجانبه سجينة «مشهد ٢»، تخبطه فيسقط كشافه، تتجه للحائط «تردد كلمات غير مفهومة» وتخبط رأسها بعنف، رجل الأمن يتمالك نفسه فيقوم ويلتقط الكشاف فيرى دماء على الحائط حيث ارتطمت، يتلفت متتبعًا الصوت، يرفع اللاسلكي يبث «**ابدأ الإشارة**» لكنه يتلقى خبطة ثانية تُسقط اللاسلكي على الأرض، ونسمع صوت خبطة أخرى في الحائط، يسلط الكشاف فيرى الدماء على الحائط، ثم يلمح السجينة...

رجل الأمن:

اقفي عندك...

لكنها تتجه لحائط لتحطم رأسها فيه بعنف وتسقط، فيلتفت لفريدة وترتسم على وجهها ابتسامة...

رجل الأمن بهلع:

فيه جناية قتل في العنبر... جناية قتل في العنبر...

مشهد ٦ العباسية / العنبر ٥ص فجر/ د

د. أكرم ينظر باستغراب للجثة التي يفحصها الطب الشرعي والأذن المقطوعة على الأرض، والمتهمات في ركن وحولهن ضبّاط شرطة يستجوبونهن، د. هبة تقترب ومعها سجينتان...

د. هبة للسجينتين:

احكوا اللي حصل لدكتور أكرم...

سجينة ١:

آخر حاجة فاكراها القتيلة راحت تكلم فريدة... وبعدين نمت على روحي...

ينظر للثانية فتجيب...

سجينة ٢:

باينّ أغم عليا... لقيت نفسي مرمية في الركن اللي هناك ده...

وتشير للركن الذي كن السجينات يقفن فيه... د. هبة تشير بيدها فتصرفهما وتنظر لأكرم الشارد تفكيرًا...

د. هبة:

كلهم بيقولوا نفس الكلام، فقدان ذاكرة جماعي، آخر حاجة شافوها القتيلة وهي بتكلم فريدة، وبعدين، فاقوا لما النور رجع!

د. أكرم:

هي فين فريدة؟

د. هبة:

حطيتها في العزل، المباحث استجوبوها، رفضت تتكلم...

د. أكرم ود. هبة يخرجان.

مشهد ٧ العباسية / غرفة العزل ٦ص ن/ د

غرفة العَزل مفصولة بزجاج واقٍ فيه فتحات تهوية ودرج قلاب لتبادل الأشياء، فريدة «مقيدة بحزام» تجلس بظهرها، د. أكرم ود. هبة وراء الزجاج يتأملانها...

د. أكرم:

إيه اللي حصل في العنبر يا فريدة؟

فريدة لا تستجيب...

د. هبة:

فريدة!

فريدة بعد صمت تلتفت «آثار الدماء على ملابسها وطرف فمها»...

فريدة بابتسامة:

مش هاتكلم غير مع دكتور د. يحيى راشد.

هبة وأكرم ينظران لبعضهما باستغراب!

أكرم لهبة:

مين د. يحيى راشد؟

مشهد ٨ بلكونة شقة ١٠ص ن/خ

د. يحيى نائم قرب سور بلكونة، يحتضن زجاجة ويسكي، تليفونه يرن فيستيقظ «Hangover»، يجلس...

صوت د. أكرم:

صباح الخير... دكتور د. يحيى، معاك دكتور أكرم رياض، مدير قسم ٨ غرب حريم... ألو!!! حضرتك فين يا دكتور؟

ينتبه أنه يجلس فوق السور...

د. يحيى:

أنااااا... حاليًّا... في البلكونة...

د. يحيى يحاول النزول بحرص لأن قدميه للخارج...

د. أكرم:

قصدي تقدر تيجي المستشفى؟ فيه حالة تستدعي وجودك...

د. يحيى:

آآآه... الحقيقة... أنا بعدت عن النفسية من خمس سنين!

د. أكرم مقاطعًا:

ده مش شغل، الحالة اللي بتكلم عنها... طلباك بالاسم.

د. يحيى:

طلياني بالاسم! مين؟

د. أكرم:

هاستناك في ٨ غرب... قسم الحريم... أرجوك ما تتأخرش.

يغلق الخط، ينظر لشاشة التليفون، الساعة تشير للعاشرة صباحًا، ونرى 17 Missed Calls باسم «لُبنى»... ينظر للتليفون بضيق ثم يدخل الشقة مترنحًا.

مشهد ٩ | شقة | ن/ د

د. يحيى يدخل من البلكونة إلى الشقة «هناك شلة يلعبون البوكر في تركيز»، يقترب من منضدة عليها مشروبات، يمد يده لزجاجة مياه، ثم يتراجع ويلتقط زجاجة بيرة، يشربها كاملة، ثم تظهر سيدة جميلة، تبتسم وتقترب منه كأنها تتناول زجاجة وتحتك به ثم تبتسم...

السيدة:

مش ناوي تحكي لي حكايتك؟

د. يحيى بنظرة «أتمنى ولكن!!»:

هتزعلي...

يبتسم د. يحيى وينسحب منها في خفة ثم يخرج.

مشهد ١٠ بيت د. يحيى / صالة ١١ص ن/د

لُبنى في شرود أمام حوض سمك بالصالة، تتأمل على المنضدة صورًا تجمعها بد. يحيى «زفاف، وصورة للأسرة حاليًا» ثم تتناول قرص اكتئاب «لوسترال ١٠٠» وتلقي للسمك طعامه، هانيا «سن ١٣» تمشط كلب ليبرادور، وزياد «سن ٥» يشاهد كرتونًا في التابلت، ثم يدخل د. يحيى «بنظارته السوداء» من الباب فيجريان عليه احتضانًا...

د. يحيى لهانيا بهزار:

لاكي ده مش هنوزعه بقى؟ بيعمل لنا Poop
في كل حتة كده يا هانيا!

هانيا مستنكرة بضحك:

إحنا هنوزعك إنت...

يدغدغها ويعض ذراعها برفق فتضحك وتتملص والكلب يشاركهما اللعب...

زياد:

هنروح الملاهي؟

يمسك خديه ويُقبّله...

د. يحيى:

الملاهي يوم الجمعة يا زيزو بيه...

د. يحيى ينكبُّ عليه زغزغة...

زياد:

ريحتك عاملة كده ليه؟

د. يحيى:

ريحتك؟ ـ بهمس ـ الله يفضحك...

لُبنى تنظر له بفهم أنه سكران، تتجه للمطبخ، د. يحيى يذهب وراءها.

مشهد ١١	بيت د. يحيى / مطبخ	ن/ د

لبنى في المطبخ تفتح الثلاجة وتُخرج لحمًا مُجمدًا، ثم تلتقط كيس رز، د. يحيى يدخل،أنه يُقبل رأسها...

د. يحيى:

صباح العسل ـ لا تجيبه ـ كلمتيني كتير معلش... حفلة الاستقبال طوِّلت، رئيس الوفد الأجنبي سِكِر وكان هيحدف نفسه من شباك الفندق يجيب لنا مصيبة... وديته المستشفى وفين على ما فاق ـ تشتم الكحول فيبتعد ـ ما عندناش حاجة تتاكل؟

كيس الرز ينقطع من الغيظ.

لبنى:

شربت...

د. يحيى يعبث في محتويات الثلاجة، يخرج جبنة يضعها في رغيف ويأكل في نهم... يشرب مياهًا كثيرة...

د. يحيى:

كاس مُجاملة...

لبنى تفتح كيس رز فينقطع ويتناثر على الأرض.. تتعصب بدون كلمة.. تترك الكيس...

لبنى:

د. يحيى راشد ما بيشربش مُجاملة...

د. يحيى يجمع الرز المنثور... لبنى تُخرج أمبولات أنسولين من الثلاجة وترفعها أمام وجهه...

لبنى:

وما بتاخدش الأنسولين بقى لك شهر!

د. يحيى يزفر:

زهقت مِ الشكشكة.. زهقت إني عيان...

د. يحيى يخرج من المطبخ مكملًا أكله...

مشهد ١٢ — بيت د. يحيى / صالة وطرقة — ن/د

د. يحيى يخرج من المطبخ ووراءه لبنى... يخلع قميصه ويضعه على كرسي...

لبنى مكملة:

زهقت من شغلك... زهقت مِ البيت...

يلتفت لها ويمسك بوجهها...

د. يحيى بابتسامة:

لولو.. ما تيجي نأجل القمص ست شهور؟ أو نلغيه خالص...

لبنى تلتقط قميصه وتستوقفه... د. يحيى يكمل أكله...

لبنى:

عاوزة أسافر على عيد ميلادي يا د. يحيى، من غير ولاد، عاوزة أشوف بحر، مخنوقة...

يبدو على وجه د. يحيى الفتور... هانيا تقترب قافزة على لبنى...

هانيا متدخلة:

نسافر الغردقة، تالا وعاليا أصحابي هناك...

لبنى محتدة بشدة على هانيا:

ممكن ما تدّخليش في الحوار يا هانيا! ادخلي البسي عشان هنتأخر عَ التمرين...

هانيا تبتعد مُغمغِمة في غضب...

د. يحيى:

إيه يا لبنى؟! بالراحة عَ البنت، دي بقت طولك، هنسافر، أفوق بس من الشغل ـ يحتضنها ثم بتردد ـ **صحيح... يمكن أروح العباسية النهارده... مدير المستشفى كلمني وعاوز يستشيرني في حاجة! يمكن بيفكروا يرجعوني...**

لبنى بقلق بعد صمت:

إحنا اتفقنا ما نفتحش الباب ده تاني يا د. يحيى...

د. يحيى:

أنا مش بفتح بيبان.. بس لازم أروح.. دي المستشفى يا لبنى...

يبتسم ويغمز بعينه ثم يغلق باب الحمّام وراءه... لبنى تظل واقفة في توتر...

مشهد ١٣ العباسية / مدخل ٨ غرب حريم ١:٣٠ظ ن/خ

Establishing Shot لد. يحيى يدخل المستشفى ويلحظ سيارة الإسعاف ورجال الشرطة.

مشهد ١٤ العباسية / ممر ٨ غرب ن/د

د. يحيى يسير في ممر ينتهي بمكتب أمن ووراءه رجُل شرطة، ممرضتان ترمقانه وتتهامسان (تعرفانه مسبقًا)...

د. يحيى:

دكتور د. يحيى راشد، عندي معاد مع د. أكرم...

رجل الشرطة:

بطاقتك لو سمحت...

د. يحيى يُخرج بطاقته... بيانات: د. يحيى راشد إبراهيم طه... ١٤ فبراير ١٩٧٨.. المعادي... طبيب بمستشفى العباسية...

د. أكرم على المكتب، أمامه ملف باسم د. يحيى راشد، ووراءه صور «يستلم جوائز وشهادات»، يقرأ ويدخن سيجارة، المونيتور يعرض تسجيل كاميرا المراقبة، د. يحيى يدخل بنظارته السوداء...

أكرم:

د. يحيى ـ يصافح د. يحيى بأدب ـ **اتفضل استريح... آسف جدًّا على الاستدعا بدون معاد! قهوة؟**

د. يحيى يهز رأسه موافقة، يراقب ملامح أكرم، ثم يتأمل المكتب، منمق جدًّا، كل شيء موضوع بنظام هندسي...

د. يحيى VO:

السلام ما كانش حقيقي... شخصية مُوسوِسة بالنظام...

أكرم يناول د. يحيى سيجارة فيسحبها... أكرم يشعلها له بود ثم يضغط زر الاستدعاء وهو يتأمل د. يحيى...

د. أكرم VO:

مش هيقلع النضارة... عينه هتفضحه... لسه بيشرب...

د. أكرم:

اتنين قهوة بسرعة ومية ـ ثم لد. يحيى ـ **بتشتغل في مستشفى إيه دلوقت يا دكتور؟**

أكرم يقرأ في ملف «د. يحيى» المفتوح ـ خانة التحاليل: نسبة كحول عالية في الدم... د. يحيى يلحظ اسمه على الملف حين يغلقه أكرم...

د. يحيى:

لا أنا حاليًّا PR Manager في شركة عقارات، كومباوندز في التجمع وأكتوبر... وكده...

د. أكرم:

يااااه!! عقارات!! بعيد خالص!! عامة مش هاخد من وقتك كتير...

د. يحيى يتابع طرف ابتسامة أكرم والشهادات والصور وراءه...

د. يحيى VO:

ابتسامة من ناحية واحدة... بيداري احتقاره... عشان محتاجني...

أكرم يُريه في الموبايل صورة للقتيلة وأخرى للأذن المقطوعة، د. يحيى يمتعض...

د. أكرم:

إمبارح حصل جناية قتل في العنبر، ومفيش متهمة فاكرة اللي حصل، فقدان ذاكرة جماعي، ما عدا واحدة، غالبًا قطعت ودن القتيلة بسنانها! أو على الأقل ده اللي فهمناه، ولما سألناها، طلبت تقابلك!! فريدة عبيد...

يناوله أكرم صورة لفريدة، د. يحيى يتأملها... أكرم يفحص د. يحيى الذي نفى بهزة رأس وأصابعه التي انفتحت...

د. يحيى:

أنا ما أعرفهاش! بس سمعت عن القضية ع السوشيال ميديا طبعًا...

د. أكرم VO:

ما بصِّش في عيني وهو بيتكلم... بس صعب أصدق حد دارس لغة جسد...

القهوة تأتي مع الساعي...

د. أكرم:

فريدة عبيد دبحت بنتها وجوزها، وحبست نفسها في أوضة وبلعت مفتاحها! بتدّعي نسيان اللي حصل، المحكمة طلبت نقيّم الحالة... احتمال بنسبة ٩٠٪ إنها بتأكد مرضها بجريمة تانية...

د. يحيى:

أو يمكن dissociation، صدمة جامدة ما قدرش مخها يستوعبها فطفى النشاط وبطل يسجل عشان ما تدمرش نفسها...

أكرم ينظر لأصابع د. يحيى...

د. أكرم **VO**:

شبك صوابعه... بيحاول يثبت إنه لسه قادر ينافس...

د. أكرم بابتسامة:

أنا سعيد إنك لسه فاكر الطب النفسي... يله بينا؟

د. يحيى يحتسي قهوته دفعة واحدة ويبتسم وهو يتابع ابتسامة أكرم بفم مزموم...

د. يحيى VO:

غيور... وبيفهم في لغة الجسد...

د. يحيى بود:

أنا جاهز...

مشهد ١٦ العباسية / ممر غرفة العزل ٢:٣٠ظ ن/ د

د. أكرم ود. يحيى يسيران في ممر غرفة العزل.

د. أكرم مُكملًا حواره:

أنا عملت الزمالة بتاعتي في إنجلترا، واشتغلت فترة في مستشفى «برووردمور»، وبعدين اتعرض عليا منصب مدير ٨ غرب حريم فرجعت، وأول حاجة طلبتها، تعديل غرفة العزل، رسمتها زي اللي موجودة في إنجلترا بالظبط - يستوقف د. يحيى عند الباب - بمناسبة غرفة العزل، قضيتك الأخيرة قبل ما تسيب المستشفى، حالة شريف الكردي، كان إيه اللي حصل؟

د. يحيى يتابع ملامحه...

د. يحيى VO:

هو عارف اللي حصل... بيضطرني أكدب...

د. يحيى:

دكتور سامح للأسف جه في لحظة غلط، المريض كان في حالة هياج... قتله...

أكرم مقاطعًا:

والأرقام اللي لقوها عَ الحيطان؟! ده كان... سِحر؟

أكرم يترقب وجه د. يحيى... حاجباه عابسان كأنه يتذكّر...

د. يحيى بعد صمت:

خلقت حالة وَهْم لشريف إني باطلّع من جواه عفريت مسميه نائل، زرعت له الفكرة، صدّق، وفاق.

يصلان أمام باب غرفة العزل...

د. أكرم VO:

بيمثل اللامبالاة... بيلعب عَ المكشوف...

أكرم:

حالة وَهْم!! فِكرة ذكية جدًّا يا دكتور... بس خلينا نتعامل مع فريدة بالطريقة التقليدية... اتفقنا؟

د. يحيى يهز رأسه موافقة... أكرم يفتح الباب...

مشهد ١٧	العباسية / غرفة العزل	ن/ د

د. يحيى ود. أكرم يدخلان، د. يحيى يُخرج مفكرته وقلمًا،

يجلسان، فريدة خلف الزجاج هامدة الحركة... أكرم يشير لد. يحيى.

د. أكرم:

دكتور د. يحيى راشد يا فريدة ـ صمت ـ اتفضلي احكي له اللي حصل إمبارح في العنبر...

فريدة لد. يحيى:

كان المفروض نتقابل من زمان.

د. يحيى:

معلش مش واخد بالي! إنتِ تعرفيني؟

د. يحيى وأكرم يتابعان ملامحها المرتخية... أصابعها المنفرجة...

فريدة:

كُنت صاحبة لبنى، مراتك، سنين، بس ما بقيناش...

د. أكرم ينظر لهما بشك... فريدة تنكس رأسها في ضعف...

د. يحيى VO:

مش بتكدب...

د. يحيى:

إزاي أقدر أساعدك يا فريدة؟

الألم يضرب ملامح فريدة فجأة، د. أكرم يزفر مللًا، د. يحيى يستمهله...

د. يحيى:

طيب مُمكن تحكي لي عن قضيتك يا فريدة؟ ليلة الجريمة؟

صمت طويل، عينًا فريدة تدمعان...

فريدة:

كان يوم برد، وكنت باشتري إكسسوار للفيلا مع ماما، وجالي أرق غريب، فجأة نمت! كأن النور طفى، وفجأة صحيت، بس في جنينة الفيلا! إيدي كلها دم!! ورجلي، مشيت ورا خطواتي، دخلت البيت، الدم كان رايح للدور اللي فوق ـ تجهش بالبكاء ـ ليلى كانت في سريرها... مدبوحة... وهشام عَ الأرض ـ تنهار ـ ما لحقتش... أحضنهم... أشم ريحتهم... أحتفظ بحاجة منهم...

أكرم يتابع أداءها وعينيها...

د. أكرم VO:

عينيها مش بترمش... شخصية سيكوباتية...

أكرم بنفاد صبر:

بُصي يا فريدة، اللي بتعمليه ده ما بيخيلش علينا هنا، وبقتلك زميلتك، احتمالية الإعدام ما بقتش بعيدة...

فريدة تنقلب لـ«لوليا»...

فريدة لأكرم بعد صمت:

ما سألتش ماما في يوم يا دكتور... إنت ليه مش شبه أبوك الله يرحمه؟ ولا شبه خالك!

د. يحيى يرمق أكرم الذي ابتلع ريقه وملامح فريدة...

د. يحيى VO:

داست على جرح...

أكرم يكزّ على أسنانه، يقوم، ويشير لد. يحيى أن يتبعه.

مشهد ١٨ — العباسية / ممر خارج غرفة العزل — ن/ د

د. أكرم يُغلق الباب وراءه، ينظر لد. يحيى.

د. أكرم:

واضح إن فيه سابق معرفة!

د. يحيى:

صدقني ما أعرفهاش، يمكن تكون فعلًا صديقة قديمة لمراتي، ما هي قالت إنت مش شبه أبوك ولا خالك!!!

د. أكرم مقاطعًا:

هي المدام اسمها لبنى؟

د. يحيى:

ده حقيقي!! وهاسألها طبعًا...

أكرم:

أفضَّل تكمل لوحدك، أنا هاتابع من كاميرا المراقبة.

مشهد ١٩ العباسية / غرفة العزل ن/ د

يدخل د. يحيى، يُخرج مفكرته وقلمًا ثم يجلس، يتابع فريدة، تنظر له وتبتسم...

فريدة بابتسامة:

لسه بتحبها زي الأول؟

د. يحيى VO:

فريدة بتنقل المعركة في أرضي!

د. يحيى متهربًا:

ليه طلبتي تقابليني يا فريدة؟!

يرسم د. يحيى في الأجندة مربعات وأرقامًا تبدأ من ٥٨ إلى ٦٦...

فريدة:

سمعت عن قضية شريف أخو لبنى، فقلت إنت الوحيد اللي هيصدقني، لبنى كانت دايمًا بتتكلم عنك، كانت بتقول إنك حُب حياتها... زي مراتك الأولانية... هي كمان كانت بتقول عليك حُب حياتها!

د. يحيى باستغراب:

إنتِ تعرفي نرمين؟!

فريدة بتأثر:

قبل الحادثة بدقايق... كانت بتترجاك ما تشربش قدام بنتك..
كنت سايق على ١٦٠... بتعاقبها على ذنب ما عملتهوش...
فراقك للُبنى... فاكر نظرة بنتك في المراية؟ والعربية اللي
ما استحملتش جنونك.. ٧ لفات في الهوا... إنت نزلت عَ
الأسفلت... وهما فضلوا فوق... والغريب... إنك نسيت ـ تنظر
لأجندته ـ والأرقام مش هتنفعك يا د. يحيى... حتى لو انتهت
برقم ٦٦...

د. يحيى ينقل بصره بينها وبين رقم ٦٦ بفزع ثم يلمح بالون «دولفين» خلف فريدة، تقع المفكرة من يده، يُصيبه شلل، فريدة تقترب من الحائط، تسير عليه ثم على السقف، شعرها يطول، يملأ الغرفة، د. يحيى ينادي فلا يخرج صوت، فريدة تبتسم ثم تصدر من فمها صوت قطار، فيمر قطار قديم فجأة بين د. يحيى وفريدة بسرعة رهيبة وننتقل للمشهد التالي...

مشهد ٢٠	قطار في صحراء	ل/ د

قطار نوم سريع، د. يحيى في ممر كبائن النوم، ينظر من النافذة إلى صحراء مُظلمة تجري فيها سيارة يقودها «د. يحيى آخر» يشرب من زجاجة ويسكي، وبجانبه زوجته نرمين، د. يحيى يصرخ في

عصبية، ابنته تبكي «معها بالون الدولفين» وتنظر لد. يحيى الحالي في القطار، كأنها تستغيث به، د. يحيى الحالي يضرب الزجاج في حزن وخوف، فتبتعد السيارة، ثم يلاحظ فريدة في ممر الكبائن ترقص، يقترب منها لكنها تدخل الكابينة الوحيدة المُضاءة بين كبائن النوم، يتجه إليها، ينظر بداخلها فيجد لبنى تمسك بمقص قرب رقبة زياد ابنهما! د. يحيى يفزع، يتجه إليها فيظهر رجل آخر فنكتشف أنه «د. يحيى ثاني» مخمور، يندفع بغضب نحو د. يحيى الحالي، معركة تنتهي بالفوز على د. يحيى الثاني، أو هكذا سنظن للحظة، ثم ما يلبث أن يظهر من كابينة أخرى بغتة ليدفع د. يحيى إلى نافذة القطار فيقذفه خارجًا...

مشهد ٢١ خارج القطار في صحراء ل/خ

يسقط د. يحيى على الرمال في الظلام، يتدحرج ثم يستقر، ثم نسمع خطوات سريعة، ويظهر عنكبوت كبير مربوط بسلسلة، وتظهر فريدة خلف العنكبوت مُمسكة بسلسلته، يقترب من د. يحيى ويحاصره بأربع أعين كبيرة تعكس د. يحيى، ثم تجذب فريدة سلسلة العنكبوت فتبتعد، د. يحيى يسمع صوت سيارته القديمة! يقودها د. يحيى القديم مخمورًا وأسرته، فتنفجر عجلة السيارة لتنقلب، تطير لتسقط على رأس د. يحيى الحالي...

مشهد ٢٢ العباسية / غرفة العزل. ن/ د

يفيق د. يحيى صَارخًا ويكاد يسقط من كرسيه وقد نزف أنفه... يقوم ويهم بالخروج فزعًا فتضرب فريدة الزجاج بيديها...

فريدة بهدوء شديد:

لبنى هتقتلكم... كلكم... ابنك... بنتها... وأنت... وبعدين تقتل نفسها... إوعى تنام يا د. يحيى... لو غفلت لحظة... هتندم عمرك كله... تلات ليالي... تلات ليالي يا د. يحيى... قبل الليلة الرابعة... كل شيء هينتهي...

د. يحيى يرمقها برعب... د. أكرم سيدخل مع نهاية جملة فريدة ووراءه رجُل الأمن...-

د. أكرم بقلق:

د. يحيى.. د. يحيى! إنت كويس؟ قوم معايا...

د. أكرم يسحب د. يحيى ويخرج... فريدة تنظر لانعكاسها في الزجاج...

مشهد ٢٣ العباسية / غرفة مراقبة ٤:٣٠ع ن/ د

د. أكرم ود. هبة ود. يحيى يشاهدون تسجيلًا للمشهد السابق من غرفة العزل «د. يحيى وفريدة يتحدثان، ثم يسود صمت قبل أن ينزف أنف د. يحيى! د. يحيى ينظر لأصابعه، ترتعش، أنفه ينزف، د. أكرم يناوله منديلًا...

د. أكرم:

إنت فيه ضغط أو سكر...؟ نقيس طيب؟

د. يحيى يمسح الدماء من أنفه...

د. يحيى مستدركًا:

مفيش داعي... أنا آسف... ما عنديش تفسير يفيد المستشفى...

بعد إذنك.

يقترب د. يحيى من الباب فيستدركه أكرم...

د. أكرم:

فريدة كانت بتقول حاجة عن ولادك؟!

د. يحيى يهز رأسه:

مش فاكر...

د. يحيى يخرج.

د. هبة لأكرم:

شكله مش طبيعي...

د. أكرم بعد صمت:

اتنين حالف ما أصدقهمش في حياتي... المدمن والسيكوباتي... ركّزي في باقي الحالات... وسيبي لي حالة فريدة...

د. هبة تخرج.

مشهد ٢٤	بيت د. يحيى / صالة	٦م	ل/ د

لبنى في الصالة، الطفلان منشغلان بالموبايلات، د. يحيى يدخل البيت، عليه أثر توتر شديد، لبنى «بنظارة قراءة وتُدخن» على الكنبة وعلى ساقها اللابتوب، تعمل، ثم تنتبه لد. يحيى، تشعر أن

هناك شيئًا غير طبيعي، الطفل زياد يهجم عليه في مرح فيحتضنه بافتقاد لكن د. يحيى يصد رغبته في اللعب برفق...

د. يحيى لطفليه:

أقوى ولد في مصر.. معلش بابي تعبان شوية...

زياد يتراجع في إحباط، هانيا تشير له من بعيد لانشغالها في الموبايل وبجانبها كلبها الذي ينظر لد. يحيى ويُزمجر بخفوت، لبنى تقترب منه، تلحظ نقطة دماء على القميص... يشير لها برأسه أن لا تتحدث أمام الأطفال...

مشهد ٢٥ بيت د. يحيى / غرفة نوم ٧م ل/ د

د. يحيى على السرير، لبنى على الأرض تستند الدولاب (تُدخن) وتمسك في يدها موبايل فيه خبر عن فريدة عبيد وصورة. د. يحيى للتو انتهى من حَكْي أحداث المستشفى...

لبنى بذهول:

أنا مش مستوعبة!!! فريدة عبيد!!!

د. يحيى:

الخبر انتشر من فترة عَ السوشيال ميديا! بس عمرك ما حكيتي إنها صاحبتك!

لبنى:

أنا مش باقعد عَ الفيسبوك خالص.. الولاد مطلّعين عيني.. آه.. كانت صاحبتي من البنك قبل ما أتجوزك.. بس كانت مغرورة

جدًّا.. وما تحبش حد يكون أحسن منها.. مامتها كانت كده.. وبعدين حصل موقف بايخ مش فاكرة تفاصيله.. على فكرة هي طلبت تقابلك عشان عارفة إن ده هيضايقني...

د. يحيى VO:

لبنى بتكدب...

د. يحيى:

يضايقِك! ليه؟!

لبنى:

عشان هي مش سهلة، منهياً لي كلامي واضح - تتهرب - إحنا اتفقنا نبعد عن الماضي وكل اللي ييجي منه! إنت وعدتني - صمت - زي ما وعدت تبطّل شُرب...

د. يحيى يمُط شفتيه بنفاد صبر:

ابتدينا...

يرن رقم د. أكرم، د. يحيى يلتقط محموله وينظر فيه ثم يضغط Silent....

لبنى:

الكلمة دي بتنرفزني يا د. يحيى - د. يحيى يشرد في الموبايل -

ممكن تسيب الموبايل وإحنا بنتكلم؟ ـ يلقيه جانبًا بعصبية ـ آه...
نسيت... تعبان وخُلقك ضيق وصاحي بدري وضغط الشغل...

د. يحيى ينظر لها ويزفر، زياد يدخل الغرفة ناعسًا يدعك عينه...

زياد لد. يحيى:

عاوز أنام...

لبنى لهانيا في الصالة بصوت عالٍ:

يلّه يا هانيا نوووووم....

هانيا من الخارج:

ماليش نفس أناااام... لسه بدري...

لبنى لهانيا في الصالة بصوت عالٍ:

ما تخلينيش أقوم لك...

د. يحيى للبنى:

هاقوم أحكي حواديت ـ يحمل زياد ويخرج ـ لابس البيجاما
بالمقلوب يا زيزو؟

مشهد ٢٦ بيت د. يحيى / غرفة نوم الأطفال ل/ د

نكتب على الشاشة «**الليلة الأولى**»... د. يحيى في البانيو «يدخن سيجارة» مُستعيدًا كلمات فريدة: «البنى هتقتلكم.. كلكم.. ابنك.. وبنتها.. إنت.. وبعدين تقتل نفسها.. ما تفكّرش تنام يا د. يحيى.. لو غفلت لحظة... هتندم عمرك كله... تلات ليالي... تلات ليالي يا د. يحيى... قبل الليلة الرابعة... كل شيء هينتهي...»، يفتح في محموله إنستجرام فريدة، «صور لها مع ابنتها وزوجها وصور لها وحدها متباهية بجمالها ونلمح المرآة في واحدة بالخلفية» د. يحيى يأخذ آخر نفس من سيجارته، يضعها على طرف الحوض مع الموبايل، ثم ينزل تحت المياه، لكنه يتأخر! نقترب فنكتشف أن البانيو عميق ونرى د. يحيى يسقط في الأسفل.

مشهد ٢٧ بيت د. يحيى / الصالة تحت المياه ل/ د

ننتقل لشقة د. يحيى الغارقة تحت المياه، د. يحيى يسقط في ذهول «نرى أسماك زينة حجمها كبير وواحدة تنقلب ميتة»، ثم يلمح ابنه زياد غارقًا أمام مرآة كبيرة تعكسه مغمض العينين، يسبح تجاهه في رعب، لكنه حين يصل إليه يختفي ويظهر في المرآة فيل أزرق كبير فيضرب د. يحيى الماء بيديه فزعًا...

مشهد ٢٨ بيت د. يحيى / غرفة نوم الأطفال ل/ د

د. يحيى يَستيقظ في سَرير زياد فزعًا ضاربًا يديه في الهواء، يَستوعب أنه يحلم، ويلحظ أن ملابسه مبللة! يطمئن أن ابنه سليم، لكنه مرعوب فيحتضنه...

د. يحيى:

مالك يا زيزو؟ ـ الطفل يرتعش ـ **خايف ليه يا حبيبي؟**

زياد برعب:

فيه حد... تحت السرير!

د. يحيى يبتسم مُطَمئِنًا:

مفيش حد تحت السرير! ـ يجاريه ولا يقتنع ـ **طيب... أنا هانزل أزعق له...**

د. يحيى يضحك وينزل لينظر تحت السرير لكنه يجد زياد آخر ينام خائفًا! د. يحيى يفزع...

زياد:

بابي... فيه حد قاعد على سريري!

د. يحيى يفزع ويقوم بحذر وينظر على السرير فلا يجد أحدًا، ينظر حوله في رعب ثم ينظر ثانية تحت السرير فيجد فريدة تهمس...

فريدة:

إوعي تنام يا د. يحيى...

يستيقظ...

مشهد ٢٩ بيت د. يحيى / غرفة نوم ل/ د

د. يحيى يستيقظ فزعًا بجانب لبنى التي تغط في النوم، يقوم، يتسحب، ويخرج من الغرفة...

مشهد ٣٠ بيت د. يحيى / غرفة نوم الأطفال ل/ د

د. يحيى يتأمل زياد وهانيا النائمَين، ثم يلحظ آثار خطوات مبللة تخرج من أسفل سرير زياد لتمشي على الحائط حتى السقف!! يرتعب وينظر بحذر أسفل السرير فلا يجد شيئًا، يسحب من ألعاب زياد قلم شمع ألوان ويخرج...

مشهد ٣١ بيت د. يحيى / طرقة غرفة الأطفال ل/ د

د. يحيى يرسم حول باب غرفة الأطفال أرقامًا في مربعات وينتهي فيجلس على الأرض ويستند الحائط، ثم يسمع صوتًا في نهاية الطرقة ويرى ظلًّا، يفزع، ثم يظهر كلب هانيا، يسير ببطء ويتأمل د. يحيى بعينين تبرقان، ثم يبتعد...

مشهد ٣٢ بيت د. يحيى / طرقة ٦ص ن/ د

لبنى تخرج من غرفتها ناعسة، تتوقف أمام غرفة الأطفال حين تلحظ الأرقام المرسومة حول الباب وقلم الشمع، تلتقطه في توتر، ثم تمسح المربعات في عصبية...

لبنى تدخل فتُفاجأ بد. يحيى فوق المنضدة وأمامه ماكينة الإسبرسو وأقماع قهوة مستعملة!!...

لبنى:

صاحي من بدري!

د. يحيى:

القولون...

لبنى تضع أمامه على المنضدة قلم الشمع... ينظر لها ولا ينطق...

لبنى:

ما عنديش استعداد أعيش بولادي الكابوس ده تاني يا د. يحيى... إنت فاهمني؟

يهز رأسه في صمت، تبتعد فيفتح درجًا تحت منضدة حوض السمك ويبحث بين الكراكيب ويستخرج علبة الفيل الأزرق المخبأة بعناية، يفتحها فنراها خاوية، يلحظ سمكة ذهبية ميتة في الحوض! ثم طبق الكلب مملوءًا بالطعام، يصفر، لا توجد استجابة...

د. يحيى:

لاكي... لاكي...

لا شيء، يفتش البيت مناديًا، ثم يذهب لموضع آخر ظهور للكلب، فيلحظ بُقع دماء، يتبعها في قلق ويكرر النداء ويصفر حتى يسمع أنينًا ناحية الحمَّام...

مشهد ٣٤ بيت د. يحيى / الحمام ن/ د

د. يحيى يصل للحمّام فيسمع صوت الأنين، يدفع الباب برفق ويفتح النور فلا يستجيب...

د. يحيى ينادي:

لاكي...

د. يحيى يجد الكلب وقد انتشرت عليه حشرات كثيرة تأكله وهو حي، يفزع، يهش الحشرات...

مشهد ٣٥ حديقة عامة ١٠ص ن/ خ

د. يحيى يضع كيسًا كبيرًا (جثة الكلب) في حفرة بحديقة عامة مهجورة، يدفنه، بملامح مليئة بالحزن والتوتر...

مشهد ٣٦ العباسية / مكتب د. أكرم ١٢ظ ن/ د

د. يحيى يجلس أمام د. أكرم ود. هبة... ينظران لد. يحيى باستغراب...

د. أكرم:

غيّرت رأيك!!

د. يحيى:

الحقيقة اعتذاري مش مريَّح ضميري... وبصراحة أنا مش لاقي نفسي في شغل العقارات... بافكّر أرجع الكارير...

د. أكرم بشك:

ولّا فريدة طلعت صاحبة المدام؟

د. يحيى:

مراتي ما بتكلمهاش من سنين... بينهم خلاف...

د. أكرم:

دكتور د. يحيى إنت عارف في اجتماعات أمانة النفسية بيقولوا عليك إيه؟ ـ د. يحيى ينظر لهبة في حرج ـ دجَّال ومدمن كحول...

د. يحيى:

في النهاية أنا حليت قضية شريف الكردي اللي حيَّرت المستشفى كلها...

أكرم يحسم أمره بعد صمت... يناول د. يحيى ملف فريدة...

د. أكرم:

يا ريت ننهي المشكلة بدون شوشرة، مفيش أي تصرف يتم من غير ما أوافق...

د. يحيى يهز رأسه موافقة... يسحب الملف... يخرج... د. أكرم ينظر لهبة...

د. هبة:

مش واثقة إن ده قرار صح...

د. أكرم:

ما عنديش حل تاني حاليًا... فريدة مش بتتكلم مع حد غيره...

مشهد ٣٧ العباسية / غرفة العزل ن/ د

مقابلة بين د. يحيى وفريدة، د. يحيى يضغط زر Rec في الموبايل، يُخرج مفكرته والقلم... (ملحوظة: د. أكرم يتابع من كاميرا المراقبة...).

د. يحيى:

إزيك يا فريدة ـ لا يتلقى إجابة ـ لبنى بتسلم عليكي نفسها تشوفك...

فريدة:

شكلك ما نمتش...

د. يحيى يحاول فَهْم طبيعة سؤالها وما تقصده... هي تعلم!

د. يحيى:

ده حقيقي... أحلام ملخبطة...

فريدة:

أقولك سر... عشان تعرف الفرق بين الحلم والحقيقة... دوّر

على الساعات... في الحلم... مفيش ساعات...

د. يحيى يختلس النظر إلى ساعته... فريدة تبتسم... تقترب... تنفخ هواءً ساخنًا في الزجاج وترسم سمكة...

فريدة بعد صمت:

إنت عارف إن السمك بيكشف الإنسان الكداب؟ لأن السمك بيحتاج عناية، حب، مش بيشتكي، بيموت من غير إنذار!

مش زي الكلاب...

د. يحيى يرتبك، هل تتحدث عن السمكة في بيته؟ هل تعلم بشأن الكلب؟ ينظر لكاميرا المراقبة...

د. يحيى:

كلميني عن قتيلة العنبر...

فريدة:

مخها كان سايح... مسألة وقت إنها كانت تموت...

د. يحيى:

فقتلتيها؟ ـ صمت، يراقب عينيها ـ فريدة... إذا ما عرفتش الحقيقة يمكن ما أقدرش أزورك تاني ـ صمت ـ اللي قلتيه المرة اللي فاتت؟

فريدة:

إنت لسه ما لاحظتش يا د. يحيى إنك لعنة على كل اللي حبُّوك

- تقترب من فتحات التهوية في الزجاج فتشم - **أبويا كان ليه نفس ريحتك.. كان بيقول عن أمي إنها حُب حياته برضه.. بس كان بيخونها مع سِتات كتير...**

د. يحيى يكتب في مفكرته: فَقْد الثقة في الأب... ضعف الثقة بالنفس... أعراض نرجسية...

د. يحيى:

وجوزك؟ خانِك يا فريدة؟

فريدة:

ما خانش.. يمكن ما لحقش! الغريب إن الراجل الخاين بيبقى له جاذبية خاصة.. زيك..

د. يحيى:

أنا ما خُنتش لبنى...

فريدة تنفخ في الزجاج وترسم في البخار قلبًا يخترقه سهم...

فريدة:

ما خُنتش فعل ماضي معناه إنك لسه ما قابلتش اللي تغيّر رأيك.. وبعدين إزاي متأكد كده؟ رغم إن اللي في البيت مش لبنى!

د. يحيى يبتلع ريقه... ينظر لعينيها...

د. يحيى بتوتر:

مش لبنى إزاي يعني؟

فريدة:

لو ساعدتني أخرج من هنا... يمكن أقدر أمنعها... يمكن أقدر أساعدك... إنت ما تعرفش لبنى زي ما أنا أعرفها...

د. يحيى:

خروجك مستحيل طول ما مفيش إجابات على أسئلتي...

فريدة تتراجع وتجلس في ركن... ثم تهمس...

فريدة:

لاحظ العلامات يا د. يحيى.. الوقت بيجري..
وخلي بالك من الأسد...

د. يحيى:

أسد!!

فريدة تعطيه ظهرها ولا تجيب...

مشهد ٣٨	العباسية / عمر	ن/ د

د. يحيى يخرج شاردًا من غرفة العزل... ينظر في ملف فريدة ويقرأ «عنوان فيلتها» وفي خانة القرابة من الدرجة الأولى يقرأ اسم والدتها «نجلاء شكري ـ والصفة والدة المتهمة... د. هبة تقترب...

د. هبة:

اتكلمت؟

د. يحيى:

للأسف لأ... محتاج وقت عشان تثق فيا...

د. يحيى يتحرك ثم يتذكر شيئًا فيعود لهبة...

د. يحيى:

هي قتيلة العنبر تقرير وفاتها إيه؟

د. هبة:

صدفة غريبة... ورم كبير في المخ عمل انفجار في شريان...
بس الممرضة بتقول إنها كانت بتصرخ وتقول فريدة!!

د. يحيى يشرد، يهز رأسه...

د. يحيى:

زي الفل...

ثم يبتعد...

مشهد ٣٩	شارع / سيارة	٢ظ	ن/خ

د. يحيى بشرود يسوق سيارته «عائلية كبيرة مليئة بلعب الأطفال» ثم يشغل تسجيل المحمول فيستمع لحواره مع فريدة، ويشرد في جملة «الوقت بيجري يا د. يحيى.. خلي بالك من الأسد»، يغفل فيرتطم بشدة في سيارة نقل قبل أن يلاحظ عليها رسم «أسد!»، ينظر له في استغراب شديد...

نرى يافطة «قسم إيداع الرجال ـ الخانكة» د. يحيى «رابط رسغه من الحادثة» يدخل في ثقة شديدة فيقابله مُمرض.

د. يحيى:

د. يحيى راشد... النايب الإداري...

مُمرض:

أهلا وسهلا يا دكتور...

د. يحيى:

الأمانة بلغتنا إن فِ نباتشية الليل فيه عجز في التمريض!

ممرض:

عجز!!! لا إحنا شايلين المكان.. محدش مقصّر والله...

د. يحيى:

طيب... هاتلي دفتر الأحوال أبص بصة.. وعاوز أفحص ـ مفتعلا النسيان ـ شريف الكردي.. عشان هنبدّل الجرعات...

مُمرض:

عيني يا دكتور.. اتفضل...

د. يحيى يتبعه في الممر ثم يفتح بابًا ويدخل د. يحيى...

شريف «تغير شكله، زبيبة صلاة وسبحة» يدخل على د. يحيى الذي ينتظره...

د. يحيى:

إزيك يا شريف؟

شريف يحتضنه بود وحب وابتسامة ذاهلة (تحت تأثير المُهدئات والعلاج)، يجلس، يده وفمه لا يتوقفان عن التسبيح...

شريف:

مش بتزورني ليه يا د. يحيى؟

د. يحيى:

حقك عليا يا شريف.. الحياة صعبة.. أنا سامع إنك هتخرج قريب...

شريف بيقين يبتسم:

أنا مش هخرج من هنا يا د. يحيى...

د. يحيى بقلق:

ليه بتقول كده يا شريف؟ ـ لا يجيب وينظر لشريف بتوتر ـ هو.. حصل حاجة؟

شريف لا يجيبه.. يبتسم بشكل مُريب...

شريف:

لازم أخطف العشا...

د. يحيى ينظر للشباك وضوء الشمس... شريف يقوم دون أن ينتظر إجابة...

د. يحيى:

عِشا!!!

شريف خلف د. يحيى يُخرج من جيبه سجادة صغيرة يفردها ويُصلي... بعد السجود نراه يلتفت لد. يحيى ويبتسم دون أن يراه د. يحيى...

شريف:

إوعى تنام يا د. يحيى...

د. يحيى بتوتر شديد:

شريف... ليه بتقول كِده؟

النور يحدث Flickers... شريف ينظر حوله... يلتصق بد. يحيى...

شريف:

أنا بقالي ٢١ يوم صاحي - ثم يهمس - **بيزورني في أحلامي...**
ما اتحرقش يا د. يحيى... ما اتحرقش... بيدخل من هنا - ويشير لركن عينه - **ومش بيبطل كلام عنك... صوته عالي أوي...**
يشير لأذنه في ألم...

د. يحيى:

شريف!! إنت بتتكلم عن مين؟

شريف كأن لم يسمعه:

ما تقلقش يا د. يحيى.. أنا عرفت إزاي أهزمه.. أخيرًا عرفت.. بص.. بص.. أنا كتبت كل حاجة وصلت لها.. كل حاجة يا د. يحيى.. بص - ويكشف بطنه فنجد جروحًا تصنع جملة «كلام يحمي شرع» - **فاضل الكلمة الرابعة... كلمة واحدة... مش قادر أقراها... لازم تكمل القصة عشان تفهم يا د. يحيى... لازم تلاقي الكلمة الناقصة...**

د. يحيى:

كلمة إيه يا شريف؟ مين اللي بيزورك يا شريف؟

شريف يكاد يتكلم.. لكنه يعجز عن الكلام.. ثم يقطع لسانه بأسنانه.. يكح وينزف.. د. يحيى يحاول إنقاذه...

د. يحيى:

شريف.. شريف - يتجه للباب - **دكتور.. دكتور يا جماعة بسرعة...**

يدخل الغرفة مُمرضان...

مُمرض لزميله:

اطلب العمليات...

يحملون شريف الذي ينظر لد. يحيى في رُعب ويخرجون...

مشهد ٤٢ غرفة بمستشفى الخانكة ٨م ن/ د

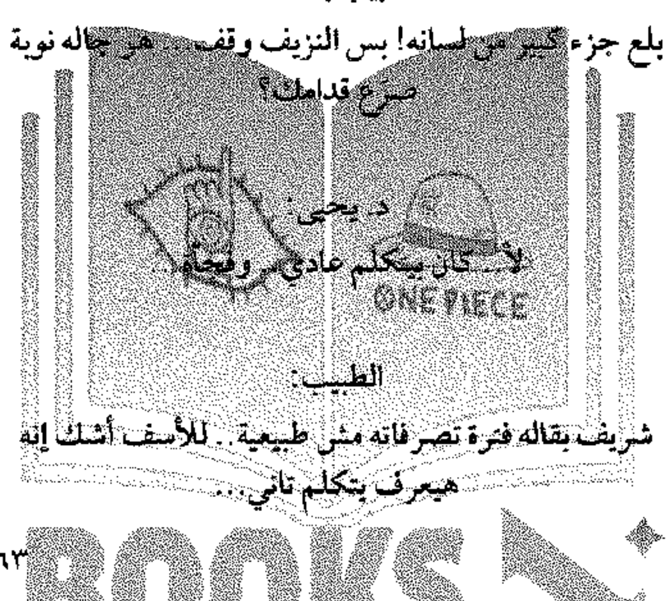
د. يحيى يجلس بقلق أمام شريف النائم مربوط الفم، يكتب في أجندته «كلام يحمي شرع...؟!» ويضع خطوطًا تحته وعلامة استفهام، ثم يدخل طبيب ليفحص شريف، د. يحيى يتجه إليه في توتر...

د. يحيى بقلق:

طمّني يا دكتور...

الطبيب بأسف:

بلع جزء كبير من لسانه! بس النزيف وقف... هو جاله نوبة صَرَع قدامك؟



د. يحيى:

لأ... كان بيتكلم عادي... وفجأة...

الطبيب:

شريف بقاله فترة تصرفاته مش طبيعية.. للأسف أشك إنه هيعرف يتكلم تاني...

د. يحيى ينظر للطبيب بشرود...

مشهد ٤٣ On the Run / حمّام ١٠م ل/ د

د. يحيى ينتهي من التبول ويغسل يده من أثر دماء شريف بين أظافره، يغسل وجهه وينظر لنفسه لحظات في المرآة...

مشهد ٤٤ On the Run ل/ د

د. يحيى يحتسي دوبل سبرسو على منضدة On the Run ويكتب في أجندته «كلام يحمي شرع...» ويضع تحتها خطين، ثم يكتب تحتها «كلمات تحمي شرعية!!» ثم يتجه للكاشير ويضع أمامه باكيت جولدن فيرجينيا..

الكاشير:

٢ سبرسو دوبل، وباكت جولدن فيرجينيا أخضر.

مشهد ٤٥ أمام Cairo Jazz Club ١١م ل/ د

د. يحيى «رسغه مربوط» ينزل من أوبر ويدخل Cairo Jazz Club..

مشهد ٤٦ Cairo Jazz Club ل/ د

د. يحيى يدخل حفلًا صاخبًا مزدحمًا، فرقة ديسكو مصر تعزف، ميرميد وراء الجيتار، هناك راقصة على منضدة، ورجل يؤدي

رقصة تنورة، د. يحيى يتجه للبارمان الذي يسلم عليه في حميمية الأصدقاء...

چو:

إيييه يا دوكس!!!! عاش من شافك ـ د. يحيى يبتسم، ينظر لرسغه المُصاب ـ **سلامتك.. نجيب كحول طبي؟**

د. يحيى بابتسامة:

Jack Daniels و Red Bull يا چو...

البارمان يصب Jack Daniels ويضع بجانبها علبة Red Bull... د. يحيى يشرب...

چو:

عاوز تديها للصبح شكلك؟ ـ د. يحيى يشرب ـ **بقولك معلش أنا طلع لي حاجة غريبة في كتفي من ورا.. ماتبص عليها كده؟**



د. يحيى:

يا چو أنا دكتور نفساني!

چو:

طب أنا مكتئب إن طلع لي حاجة غريبة في كتفي من ورا.. ماتبص عليها كده؟ ـ د. يحيى لا يجيب، يشرب ـ **هيسد معاك لعب العيال ده ولا أجيبلك حاجة للكبار من عند إسكوبار؟**

د. يحيى يُخرج قلمًا ويكتب على منديل «**الفيل الأزرق؟**»... چو يبتسم...

چو:

ميرميد...

چو يشير لمرميد ويغمز لها، د. يحيى يتأملها، ونشعر بمرور وقت، ثم يفيق بخبطة على كتفه، يلتفت ليجد ميرميد...

ميرميد لد. يحيى:

Follow me...

ميرميد تبتعد.. چو يستوقف د. يحيى ويهمس في أذنه بابتسامة...

چو يغمز د. يحيى:

الحمّام فيه كاميرا ـ يناوله ميدالية مفتاح سيارة عجيبة ـ **عربيتي في الجراج.. عيش...**

د. يحيى يلتقط المفتاح ويبتسم للبارمان...

مشهد ٤٧ خارج **Cairo Jazz Club** ١٢م ل/خ

د. يحيى يمشي خلف ميرميد في ممر ضيق ينتهي بموتوسيكل هارلي، تلتفت وتضربه لينحني ألمًا، تلتقط محفظته وتنظر في بطاقته على كلمة طبيب...

ميرميد:

Sorry، أصل محدش بيطلب الفيل الأزرق ببساطة كده.. افتكرتك ظابط...

د. يحيى مشيرًا للحيته:

ده شكل ظابط!!

تنظر حولها...

ميرميد:

١٠٠٠ جنيه - د. يحيى يُخرج من جيبه نقودًا يُحصي ١٠٠٠، ميرميد تُعقب موضحة - **القرص...**

د. يحيى باستغراب:

التعويم!!!

ثم يُخرج من محفظته كارت ATM وينظر حوله بحثًا فتخرج ميرميد من حقيبتها Mini ATM Machine، باستغراب شديد د. يحيى يناولها كارت البنك...

د. يحيى:

هاخد ٣...

ميرميد «بعملية» تكتب مبلغ ٣٠٠٠ جنيه على الماكينة وتناولها لد. يحيى ليضع كلمة السر، تخرج الفاتورة باسم «الشركة الألمانية لمكافحة الحشرات»، د. يحيى ينظر للفاتورة...

د. يحيى:

هو إنتِ...؟!

ميرميد تفتح تانك الموتوسيكل، تجذب خيطًا من الداخل في نهايته كيس فيه علبة الأقراص، تفتحها وتناوله ٣ أقراص...

ميرميد:

Maximum واحد في اليوم... جرعة الـDMT في القرص ده Double جسمك مش هيستحملها... آه... وبكره الزيارات المفاجأة... إبعت رسالة عَ الرقم اللي في الفاتورة قبل ما تيجي...

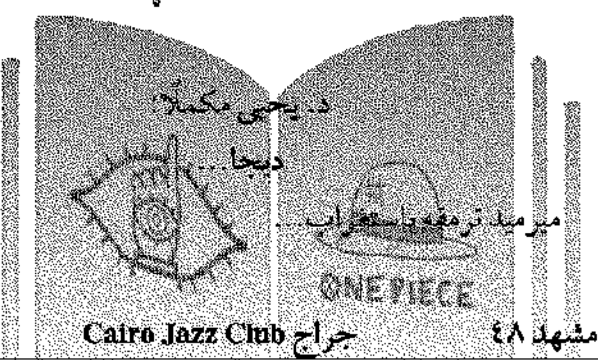
تقولها وترحل.. د. يحيى ينظر لها وهي تبتعد فيلحظ تاتو نائل على كتفها.. يستوقفها...

د. يحيى:

لحظة واحدة ـ يقترب ـ التاتو ده عملتيه فين؟

ميرميد:

عند Artist... اسمها...



د. يحيى مكملاً:

ديجا...

ميرميد ترمقه باستغراب...

مشهد ٤٨ جراج Cairo Jazz Club ل/خ

د. يحيى يتأمل عنوان ديجا المكتوب على ظهر كارت ميرميد، ثم يدسه في جيبه ويُخرج مفاتيح سيارة چو ويضغط زر الريموت بحثًا عنها فتصفر سيارته من بين السيارات.. يفتح الباب ويدخل...

مشهد ٤٩ جراج Cairo Jazz Club / بداخل سيارة چو ل/ د

نكتب على الشاشة «الليلة الثانية»، د. يحيى في سيارة چو يتأمل الديكور العجيب، لعب معلقة في المرآة وعلى التابلوه «جمجمة، زجاجة، ملابس داخلية، إلخ»، يُخرج قرص الفيل الأزرق، يتأمله، قبل أن يبتلعه، يغمض عينيه للحظات، يفتحها ولا يجد أي تأثير، نشعر بمرور وقت، يلف سيجارة ويشعلها، يفتح الموبايل ويستعرض صور «د. يحيى وزياد وهانيا ولبنى، د. يحيى ولبنى فقط، ولقطة للبنى وحدها»، ينظر لنفسه في المرآة، يبكي فجأة بحرقة شديدة، ثم يهدأ ويتمالك نفسه، القرص لا يعمل! ينظر لساعته «١٢:١٢ص»، يخرج من السيارة...

مشهد ٥٠ Cairo Jazz Club ل/ د

د. يحيى يعود إلى Cairo Jazz Club، يقترب من مرآة تعكس المكان، الكاميرا تدخل خلف المرآة، نرى د. يحيى من داخل إطار المرآة.

مشهد ٥١ Cairo Jazz Club / عالم المرآة ل/ د

من داخل المرآة نرى د. يحيى ينظر لانعكاسه، ثم يمر فيل أزرق، فنتقل للمشهد التالي...

د. يحيى على شاطئ رماله بيضاء وسحابه أحمر يجري بسرعة شديدة، ينظر لصورة في برواز ضخم مغروس في الرمال للبنى، ثم يرى ابنته المتوفية «معها بالونتها الدولفين» تجري، ثم يرى زياد ابنه يتبعها خلف مركب قديم، د. يحيى يقوم ويلتف حوله فلا يجدهما «فقط يجد دبدوبًا متسخًا بالدماء» يتأمله باستغراب ويلتقطه، ويتبع خطوات دامية صغيرة يكبر حجمها مع المسافة وتتلوث بالدماء، حتى يصل إلى الشاطئ، لبنى تجلس على ركبتيها وظهرها للبحر، يقترب منها فيرى خط دماء يجرفه الموج تحتها، لبنى شقت معصمها بموس، تسقط على جنبها فيركض نحوها، لكن موجة كبيرة تأتي لتجرفها وتخفيها، د. يحيى ينزل الماء وراءها ويضرب بيديه بحثًا فلا يجدها، يبكي بأسى شديد ثم يلحظ من الشاطئ لمعة فيلتفت، هناك مرآة ذهبية في الرمال، يخرج من البحر، ينظر للأرض، الموج ينزاح عن كلمات «كلام يحمي شرع...»، ثم تأتي موجة أخرى وتمحي الكلمات قبل أن تتكشف الكلمة الأخيرة، يقترب من المرآة وينظر فيها فيجد انعكاسًا لحمّام بيته «POV من الجانب المظلم داخل المرآة»، زياد ابنه يقف في [illegible] راكعًا عاريًا أمام مرآة الحمّام، ثم تتحرك ستارة البانيو خلف زياد! نرى فريدة تخرج من وراء الستارة في يدها مقص كبير، يحدث للنور Flickers وينقطع النور في الحمّام، د. يحيى يفزع، يقع على ركبتيه ويمد يده للمرآة المعتمة فتغوص يده في فراغ، قبل أن يسحبه شيء من داخلها...

مشهد ٥٣ | جراج / سيارة | ٣ص | ل/ د

د. يحيى يفيق في سيارة چو فينظر بجانبه ليجد چو جالسًا يتأمله بابتسامة فيفزع فزعًا شديدًا، يتمالك نفسه...

چو:

تصدق شكلك حلو جدًّا وأنت ميت يا دوكس!

د. يحيى لا يجيبه، يلحظ تحت قدميه آثار رمال بيضاء، ينظر لساعته ٣:١٢ ص، يفتح الأجندة ليقرأ كلمة «كلام يحمي شرع... » ثم يخرج من السيارة...

چو مناديًا:

يا دوكس... يا دوكس...

مشهد ٥٤ | بيت د. يحيى راشد / صالة | ٤ص | فجر/ د

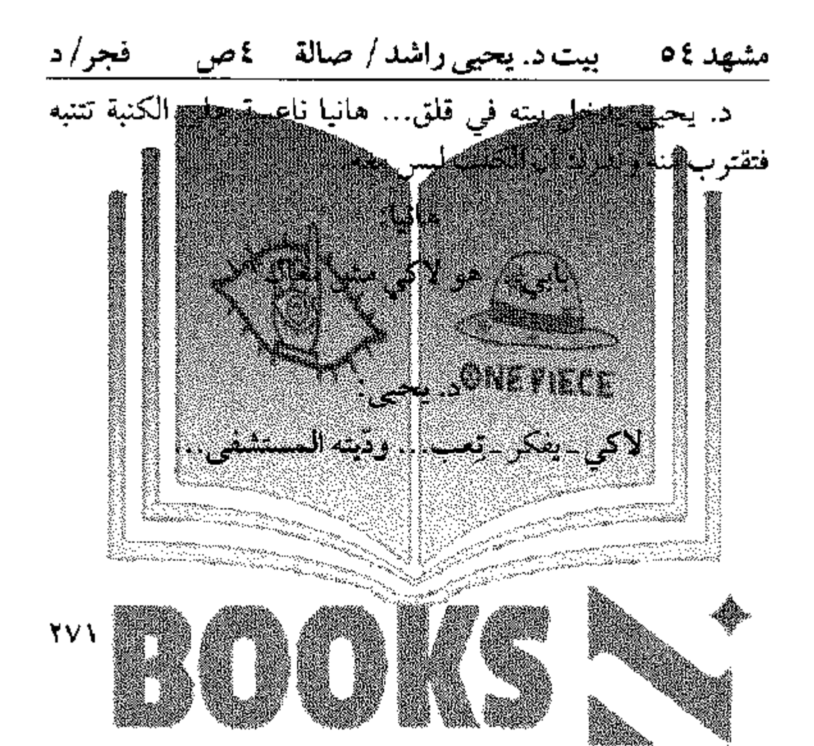
د. يحيى [illegible] بيته في قلق... هانيا [illegible] الكنبة تتنبه فتقترب [illegible] الجلسة [illegible]...

هانيا:

بابي... هو لاكي مش [illegible]

د. يحيى:

لاكي بيفكر تعب... وديته المستشفى...



هانيا برعب:

No No No ماله؟ أنا عاوزة أروح له دلوقت... بليز بليز...

د. يحيى:

حبيبتي.. هو كويس.. عنده ـ يرتجل ـ حشرات.. بينضفوه.. إيه اللي مصحيكي دلوقت؟

هانيا:

مامي صحتنا عشان عاوزة تحمِّينا...

د. يحيى:

تحميكم دلوقت!!

يتجه للحمّام... يقف بالباب... يستمع لصوت نحيب خافت...

د. يحيى بتوتر:

لبنى.. لبنى.. زياد بيعيط ليه؟ ـ صمت ـ لبنى.. افتحي يا لبنى...

لا يتلقى إجابة فيتوتر، هانيا تفزع وتنادي «مامي»، د. يحيى يحاول فتح الباب، ثم يدفعه بكتفه فيكسر المقبض ويدخل...

مشهد ٥٥ بيت د. يحيى راشد / حمام فجر/ د

د. يحيى يندفع فيجد لبنى جالسة على طرف البانيو، تنظر للمرآة بشرود، مُمسكة بمقص كبير، وبين ساقيها يقف زياد عاريًا باكيًا وجزء كبير من شعره على الأرض...

د. يحيى بفزع:

لبنى!!! بتعملي إيه؟؟؟

لبنى بنحيب:

الولاد هيتريقوا عليه في المدرسة... هيقولوا عليه بنت...

د. يحيى يقترب بحرص.. د. يحيى يلمح طرف المقص، يقترب من رقبة ابنه مثل مشهد هلوسة القطار..

د. يحيى:

لبنى.. ماحدش هيتريق عليه.. نزلي المقص.. نزلي المقص...

يقترب فيلتقط المقص من يدها بهدوء ثم يسحب طفله ويحمله.. يخرج...

مشهد ٥٦ بيت د. يحيى / غرفة نوم ٨ص ن/د

د. يحيى يجلس على كرسي مقاومًا النوم أمام سرير ينام فيه زياد ابنه.. ثم تمتد ذراعان ويحيطان خصره، لنكتشف أنها فريدة، تلتف حوله وتحتضنه «د. يحيى لا يُقاوِم» تنظر في عينيه برغبة...

فريدة:

جعان.. هه؟

نشعر بتمهيد لعلاقة، ثم يفزع د. يحيى فيجد لبنى أمامه «بمكياج مُبالَغ فيه وملابس خروج مفتوحة» تمسك بمقص بجانب عينيه..

د. يحيى بفزع:

بتعملي إيه؟

لبنى:

باشيل لك الشعرة الطويلة اللي بتطلع في حواجبك دايمًا..

لبنى تتجه للمرآة...

د. يحيى بتردُّد:

إنتِ رايحة فين؟

لبنى:

هافطر مع واحدة صاحبتي في الزمالك.. بليز خد الولاد هوّيهم ساعتين.. الباص راح علينا..



د. يحيى:

فطار باللبس ده؟

لبنى:

إيه؟ ـ بتهكم ـ بتغير؟ مش فاكرة إنك غيرت عليا مرة!

د. يحيى بحنان وتفهُّم:

لبنى.. الأعراض دي في علم النفس اسمها بوردرلاين، موود طالع نازل طول الوقت...

تُبدل الفستان بفستان أكثر جُرأة...

لبنى:

يلّه، طلّعني مريضة بما إن رِجلك راحت على المستشفى، حِجّة للعط والسهر، عاجباك فريدة هه؟ لعلمك الستات بيحسوا لما بيلاقوا راجل مش مبسوط مع مراته.. وأخدت بالها طبعًا إنك مش لابس دبلة...

د. يحيى:

أنا مش لابس دبلة عشان صوابعي مش بتستحمل...

لبنى بسخرية:

د. يحيى إنت فاكر آخر مرة لمستني إمتى؟ فاكر آخر مرة إنت اللي طلبت؟ إنت زهقت.. ورجعت تشر.. والشرب مش شرب من غير نسوان يا د. يحيى.. وإلا تنقلب بينا العربية زي ما حصل مع مراتك وبنتك؟

د. يحيى يطوّح الأباجورة في الحائط، زياد بيستيقظ..

د. يحيى بعصبية شديدة:

إحنا اتفقنا ما نفتحش الموضوع ده تاني..

لبنى بهدوء:

كسَّر، واسكر، واقتلني زي ما قتلتها.. أكيد جننتها زي ما بتجنني..

طلعتها مريضة برضه عشان اكتئبت من العيشة معاك... عمرك ما رضيت باللي في إيدك يا د. يحيى.. ولا أنت راضي دلوقت بحبك القديم.. مالِل الحياة.. مالِل بيتك.. حتى الموت ما قدرش يغيّرك.. سلام...

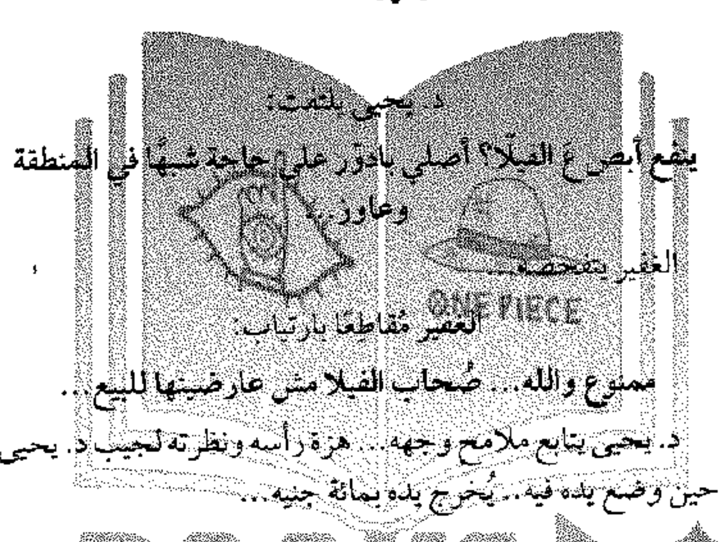
زياد يبكي... لبنى تخرج... د. يحيى يحتضن زياد...

مشهد ٥٧ شارع / أمام فيلا فريدة ٢ظ ن/خ

د. يحيى يخرج من سيارته، ينظر في العنوان المكتوب بأجندته، وللفيلّا المغلقة، يقترب من الباب وقبل أن يلمسه يلتقط صوتَ الغفير من ورائه، يلتفت فيجده ووراءه كلب هزيل...

الغفير:

أؤمر يا أستاذ...



د. يحيى يلتفت:

ينفع أبصّ عَ الفيلّا؟ أصلي بادوّر على حاجة شبهها في المنطقة وعاوز...

الغفير يتفحصه...

الغفير مُقاطِعًا بارتياب:

ممنوع والله.. صُحاب الفيلا مش عارضينها للبيع...

د. يحيى يتابع ملامح وجهه... هزة رأسه ونظرته لجيب د. يحيى حين وضع يده فيه.. يُخرج يده بمائة جنيه...

د. يحيى:

زي الفُل.. طب الكلب ده للبيع؟

الرجل ينظر لد. يحيى ويبتسم...

مشهد ٥٨ فيلا فريدة / بهو ن/ د

د. يحيى في مدخل الفيلا، يتجول، ينظر لبقايا الدماء على الأرض «أثر قدمَي فريدة - جهة الخروج»، صور لفريدة مع زوجها وأطفالهما في كل مكان، وصورة لها كبيرة كصور الفنانات في الصالة «ترجسية واضحة»، ثم يصعد سلم الدور العلوي.

مشهد ٥٩ فيلا فريدة / دور علوي ن/ د

د. يحيى يسير في الطرقة، ثم يدخل غرفة نوم الأطفال.

مشهد ٦٠ فيلا فريدة / دور علوي / غرفة الأطفال ن/ د

د. يحيى يُشاهد السرير المُلوّث بالدماء، ألبوم صور عائلي مُلقى وفيه صورة لفريدة وطفلتها ممسكة بدبدوب صغير «يتذكر رؤيته في قرص الفيل الأزرق الأول على الشاطئ»، ثم يلمح الدبدوب في ركن فيلتقطه، ثم يسمع صوت أطفال تهمس ويتخيل رؤية خيال فيخرج في توتر...



د. يحيى في غرفة نوم فريدة، يرى المرآة التي شاهدها خلال رحلة الفيل الأزرق، يقترب ويتأملها، ثم وفجأة يسمع خلفه صوت نجلاء والدة فريدة، يلتفت فزعًا ليجدها ممسكة بسكين...

نجلاء:

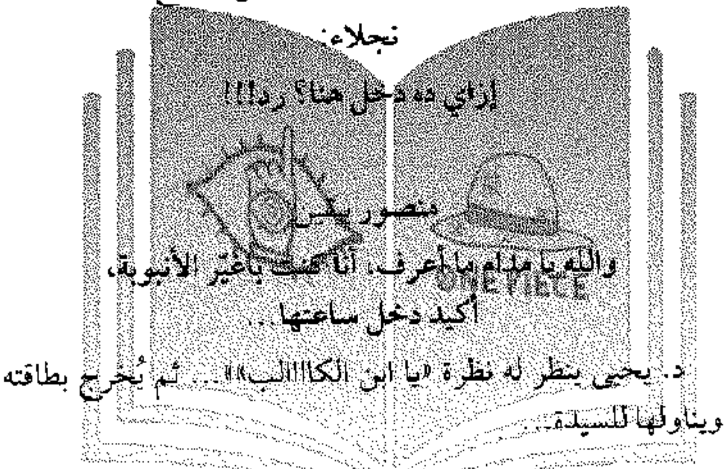
إنتَ مين؟ - بصريخ - يا منصور.. منصووورر..
اطلع لي هنا حالًا...

نسمع صوت خطوات منصور يصعد السلم.. يدخل...

د. يحيى:

استهدي بالله بس يا مدام... نزّلي السكينة...

منصور البواب يدخل.. يفاجأ ويتحفز بتمثيل واضح...



نجلاء:

إزاي ده دخل هنا؟ رد!!!

منصور [illegible]:

والله يا مدام ما أعرف، أنا كنت باغيّر الأنبوبة،
أكيد دخل ساعتها...

د. يحيى ينظر له نظرة «يا ابن الكاااالب»... ثم يُخرج بطاقته ويناولها للسيدة...

د. يحيى:

فيه سوء تفاهم يا مدام.. اتفضلي ـ تنظر في البطاقة ـ أنا دكتور، د. يحيي من مستشفى العباسية.. جاي بخصوص...

يصمت فتفهم أنه لا يريد الكلام أمام البواب فتُنزل السكين...

نجلاء لمنصور:

استناني تحت...

يرحل البواب...

د. يحيى:

أنا بشرف على حالة فريدة، ومش في العادة بنزور مكان الجريمة، لكن، تخيلت هاقابل حد يدّيني إجابات...

نجلاء:

فريدة بنتي ما قتلتش يا دكتور...

نجلاء تتكسر في حزن وتبدأ في ترضيب الغرفة كأنها تعيش فيها...

د. يحيى:

صدّقيني أنا جاي هنا عشان أساعدها ـ يخرج مُفكرته والقلم ـ ليلى الكردي.. تعرفي إيه عنها؟

نجلاء تتذكّر ثم تنزعج، تمسك صورة لفريدة في إطار...

نجلاء تتذكر في مرارة:

كانوا أصحاب.. بس زي كل صاحبات فريدة حقدت عليها..

عشان دايمًا كانت أجمل واحدة في شِلتها ـ د. يحيى يُدوِّن في مفكرته «تربية نرجسية» ـ وخطفت منها شاب زميلهم في البنك واتجوزته.. بعد ما لسِّنت على فريدة إنها مغرورة ومريضة...

د. يحيى:

خطفته!

نجلاء بأسى تُنظف سطح المرآة...

نجلاء:

فريدة دي أنا مربياها برنسس.. بس حسدوها.. جننوها.. في أواخر أيام قبل الحادثة ـ تتأثر ـ قلت لها بلاش صور على النت للفيلا والديكورات، ما سِمعتش كلامي، حسدوها، حبست نفسها في الأوضة ساعات.. جوزها كلمني يسألني مالها.. وفي الليلة السودا.. دخل حد.. و



تنثر كلماتها وتبكي... د. يحيى يُدوِّن في مفكرته «حبست نفسها في الأوضة ساعات!»...

د. يحيى:

هي المراية دي؟

نجلاء:

فريدة اشترتها قبل الحادثة بيوم.. ما لحقتش تفرح بيها...

د. يحيى يربت على كتفها برفق...

د. يحيى:

البقاء لله يا مدام نجلاء... مش هاتقّل عليكي - يكاد يخرج لكنه يستدرك - حاجة أخيرة...

يفتح أجندته على ورقة: «كلام يحمي شرع... »

د. يحيى:

حضرتك شفتي الكلام ده قبل كده؟

نجلاء تهز رأسها نفيًا بعد أن تقرأ...

د. يحيى:

أستأذنك بس تسيبي خبر للبواب لو جيت في أي وقت يدخلني عشان لو احتاجت أراجع أي تفصيلة تفيد القضية...

تهز رأسها في امتنان... يرحل...

مشهد ٦٢	السياسية / غرفة العزل	ع	ن/د

د. يحيى يدخل لفريدة غرفة العزل.. فريدة «مربوطة بيد واحدة للحائط» تلتفت له وتبتسم...

فريدة:

قلت لك هتغير رأيك.. كان حلو اللي حصل بينا إمبارح - د. يحيى يندهش - لبنى عاملة إيه؟

د. يحيى:

أعتقد إنت اللي هتقولي لي...

فريدة تُدندن بأغنية غجرية... تقوم وتتمايل في رقصة مثيرة... ثم تلتفت لد. يحيى وتبتسم...

فريدة:

بتحب الرقص؟ ـ صمت ـ لغة جسمك بتقول آه... عينيك وسعت... ريقك جري... جعان... وأنا أحلى من لبنى... كل الستات أحلى من لبنى دلوقت هه؟ أوعدك لما أخرج... هاخلي بالي منك...

د. يحيى:

قبل الحادثة بيوم حبستي نفسك في أوضتك ساعات طويلة...

فريدة:

ماما الفتانة ـ تبتسم ـ بصراحة، كنت محتاجة وقت مع نفسي، باديكير ومانيكير، كنت زهقانة

د. يحيى يُخرج من جيبه الدبدوب... فريدة تتوقف عن الرقص... تتبدل ملامحها لحزن «فريدة تتولى الزمام»... تتشنج أطرافها وتتألم...

د. يحيى:

أنا زُرت بيتك... شفت صورك... وقابلت أمك... مش ممكن تكوني إنتِ اللي عملتي كده يا فريدة...

فريدة بأسى شديد:

أنا ما قتلتهمش... ما قتلتهمش...

ثم تمتد يدها اليمنى بمقاومة منها فتكسر إحدى أصابع يدها اليسرى، تصرخ، ثم فجأة ترفع رأسها وتستأنف الرقص بعينين دامعتين...

د. يحيى بفزع:

فريدة... إنتِ كسرتي صباعك!!

تنظر له بأسى ثم تتبدل لابتسامة شيطانية... تقترب منه حتى يوقفها الحبل قبله بسنتيمترات...

د. يحيى:

أنا عاوز أكلم فريدة...

فريدة:

أكيد... هاسيبكم لوحدكم.

تبتسم فريدة... ثم تندفع للزجاج فترتطم بعنف... تترك أثر دماء على الزجاج وتسقط... د. يحيى يفزع فيفتح الباب ليدخل د. أكرم وممرضة ليحملا فريدة ويدفعا د. يحيى...

د. أكرم:

اتفضل يا دكتور يحيى... اتفضل بره... بره...

د. يحيى يخرج...

مشهد ٦٣ العباسية / مكتب د. أكرم ٤:٣٠ ن/د

د. يحيى يجلس منتظرًا في مكتب د. أكرم الذي يدخل من الباب ووراءه د. هبة، ينظران له في صمت غاضب...

د. أكرم:

ممكن أفهم إيه اللي إنت عملته ده؟!
وليه دخلت للحالة ورا الإزاز؟

د. يحيى:

كنت محتاج أقرب منها، لازم تعرف إني مش خايف، فريدة بتقاوم شيء جواها بدأت أعرف إزاي أتعامل معاه...

هبة وأكرم ينظران لبعضهما البعض في استغراب...

أكرم:

دكتور يحيى إنت شارب إيه بالظبط؟

د. هبة:

فريدة حصل لها كسر في صباعها واتعورت في دماغها!

أكرم يدير شاشة ليرى تسجيل كاميرا المراقبة «د. يحيى يقترب من فريدة يحاصرها! يكسر إصبعها! ثم يضرب رأسها في الزجاج!!

د. يحيى في صدمة:

أنا ما عملتش كده!! ما عملتش كده!! هي اللي... بتلاعبنا... في أول جلسة ليا معاها قالت خلي بالك من الأسد... في نفس اليوم

عملت حادثة مع عربية عليها رسم أسد... ودلوقت بتقول إن ابني هيموت... وبعدين هانيا وبعدين أنا... ولبنى هتنتحر...

أكرم:
وإنت مصدق الكلام ده كله، زي ما صدقت شريف الكردي في يوم...

د. يحيى في شرود وصدمة:
شريف الكردي قطع لسانه قدامي في الخانكة... كان هيقول حاجة... لو نزلت الأرشيف هتلاقي حالات كتير الطب ما لاقاش ليها تفسير... فريدة بتقول كلام بيحصل... فريدة مش مريضة طبيعية...

أكرم:
أعتقد إنك محتاج دكتور يا دكتور...

د. يحيى يخرج في شرود...

مشهد ٦٤ بيت د. يحيى / صالة ٥:٣٠ ل/ د

د. يحيى يدخل من باب بيته شاردًا في صدمة «يقاوم النوم»، يدخن بعصبية ويتابع ساعة تُصدر صوت تكتكة يتباطأ، يستعيد أغنية فريدة، تحذيرها، يتابع سمكة أخرى في الحوض تموت وتنقلب ببطء، يسترخي على كرسي في يأس... الساعة تختفي...

يغفل... «يرى استعادة لمشهد غرق زياد في المرآة» فيستيقظ بفزع شديد ليجد لبنى أمام حوض السمك شاردة كتمثال...

د. يحيى:

لبنى...

لا تستجيب، تدندن بأغنية فريدة الغجرية... د. يحيى يتجه إليها ويلمسها فتنتفض...

د. يحيى:

لبنى... مالك؟ زياد فين؟

لبنى تهز رأسها في انفصال... د. يحيى يتوتر...

د. يحيى مناديًا:

زياد... زيااااد...

مشهد ٥٦ بيت د. يحيى / حمّام ل/ د

د. يحيى يدخل الحمّام برعب، المياه مفتوحة، يفتح الستارة ليجد ابنه غارقًا على وجهه في البانيو، ينظر لساعته فيجدها، في هلع يلتقط زياد ويفحصه، النفس مقطوع والنبض غير مسموع، يضغط على قلبه ويفتح فمه...

د. يحيى بصريخ:

زياد... زياد... لبنى... الحقيني يا لبنى... زياد... زياد...

يحمله ويركض به خارجًا...

مشهد ٦٦	شوارع	ل/خ

د. يحيى يخرج حاملًا ابنه إلى عرض الشارع ويوقف تاكسي ويدخل كنبته الخلفية مع لبنى وهانيا... التاكسي ينطلق بسرعة...

مشهد ٦٧	شوارع / داخل التاكسي	٦م	ل/د

د. يحيى ينظر للبنى بشك وينظر لابنه في رعب... زياد وجهه أزرق...

مشهد ٦٨	طوارئ مستشفى	ل/خ

د. يحيى يقف بالتاكسي في مطلع المستشفى، يخرج بزياد الغائب عن الوعي، هانيا ولبنى يتبعانه، رجال الطوارئ يتسلمون الطفل...

مشهد ٦٩	طوارئ مستشفى	٧م	ل/د

د. يحيى ولبنى أمام غرفة زياد في حزن شديد، طبيب يخرج فيتجه إليه د. يحيى ومن ورائه لبنى...

الطبيب في أسف:

زياد في غيبوبة، النقص في الأكسجين أعتقد تخطى دقيقتين، القلب اشتغل، لكن المخ والاستجابة!! هنقدر نعرف حجم الضرر خلال ٢٤ ساعة...

لبنى تكاد تتهاوى... د. يحيى يسندها...

لبنى بحزن رهيب:

ممكن أشوفه دلوقت؟

الطبيب:

أكيد، فيه بس حد من النقطة هيسجل محضر بالواقعة...

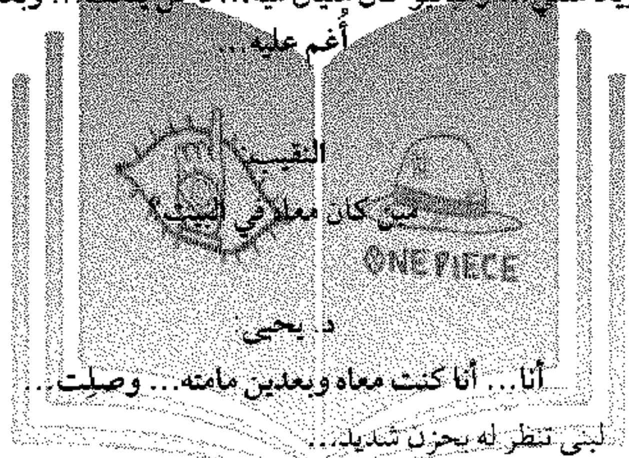
د. يحيى يهز رأسه في موافقة... يقترب نقيب ومعاونه من د. يحيى...

النقيب:

مساء الخير... مش هاتقّل عليكم ربنا يقوّم الولد بالسلامة... ممكن أعرف إيه اللي حصل؟

د. يحيى نيابة عن لبنى:

زياد شقي... والبانيو كان مليان مية... دخل يلعب.. وبعدين... أُغم عليه...



النقيب:

مين كان معاه في البيت؟

د. يحيى:

أنا... أنا كنت معاه وبعدين مامته... وصلِت...

لبنى تنظر له بحزن شديد...



مشهد ٧٠ العباسية / غرفة د. أكرم ٧م ل/ د

أكرم بملامح يملؤها الشك يجلس وحده في الغرفة، ينظر لفريدة من خلال كاميرات المراقبة «يستعيد كلمات د. يحيى: شريف الكردي قطع لسانه قدامي في الخانكة... كان هيقول حاجة... لو نزلت الأرشيف هتلاقي حالات كتير الطب ما لاقاش ليها تفسير... فريدة بتقول كلام بيحصل... فريدة مش مريضة طبيعية...»، ثم يستعيد التسجيل الأول لفريدة وجملة فريدة لأكرم بعد صمت: «ما سألتش ماما في يوم يا دكتور... إنت ليه مش شبه أبوك الله يرحمه؟ ولا شبه خالك!»، ونرى أكرم ينظر لصورة موضوعة أمامه على المكتب أو في محموله، له وهو صغير بين أبيه وأمه وأفراد من عائلته، أكرم لا يمت لهم بصلة في الشكل! يفكر ثم يقوم ويخرج...

مشهد ٧١ العباسية / غرفة أرشيف ٨ ل/ د

أكرم يدخل غرفة الأرشيف ويُضيء النور ويفتح دولابًا مكتوبًا عليه «ملفات الحالات الجنائية من سنة ١٨٩٠ـ٢٠١٢» يبحث فيها ويُخرج بعضها بجانبه.. يقرأ فيها وتتبدل ملامحه تدريجيًا لتوتر...

أكرم VO:

كريمة زكريا سليمان.. ١٩٣٢... قتلت بنتها وخرجت بعد العلاج.. الأعراض... بترقص وبتغني.. وبتنكر القتل... زينب غريب محمود... ١٩٤٥... قتلت بنتها وخرجت بعد العلاج... نفس الأعراض... سركيس هارون إلياس... ١٩٦٨... قتل مراته بعد ما قال عنها ملبوسة.. وحاولت تقتل بنتها... انتحر في المستشفى... إسماعيل يوسف عثمان... ١٩٩٦... قتل مراته

بعد ما حاولت تقتل بنته... شريف الكردي... قتل مراته وادّعى وجود حد جوّاه... د. يحيى عنده حق...

مشهد ٧٢ غرفة زياد / مستشفى ٨م ل/ د

د. يحيى ولبنى يجلسان أمام زياد النائم في غيبوبة وهانيا تبكي في ركن وتنظر للـ iPad في تركيز شديد... د. يحيى ينظر للبنى في شك...

لبنى بشرود تبكي وتسأل نفسها همسًا:

إزاي مش فاكرة أي حاجة؟ إزاي ما أخدتش بالي إنه دخل الحمّام لوحده!!

هانيا بلهفة تقوم:

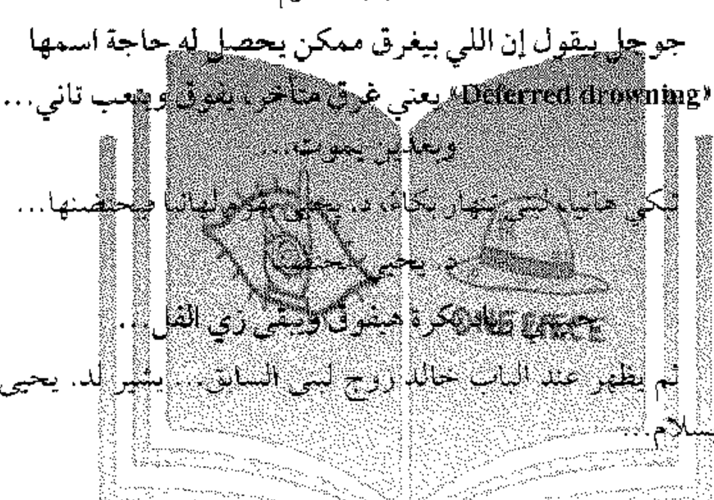
جوجل بيقول إن اللي بيغرق ممكن يحصل له حاجة اسمها «Deferred drowning» يعني غرق متأخر، يفوق ويتعب تاني... وبعدين يموت...

تبكي هانيا لبنى تنهار بكاءً، د. يحيى يقوم لهانيا فيحتضنها...

د. يحيى يحتضنها:

حبيبتي زياد بكرة هيفوق ويبقى زي الفل...

ثم يظهر عند الباب خالد زوج لبنى السابق... يشير لد. يحيى بسلام...



د. يحيى:

تعالي نسلم على باباكي...

د. يحيى وهانيا يخرجان...

مشهد ٧٣ — أمام غرفة زياد / مستشفى — ل/ د

خالد مع د. يحيى... د. يحيى يراقب لبنى عبر الباب الموارب، تجلس على ركبتيها وتحتضن كف زياد...

خالد بأسف:

ألف سلامة على زياد، إن شاء الله يقوم بالسلامة... أنا هاخد هانيا تبات عندي عشان... الوضع...

هانيا تقاطع ببكاء وغضب:

أنا مش هاسيب زياد... مامي مش بتحبني أروح معاه...

د. يحيى يتحرّج ويجلس على ركبتيه...

د. يحيى:

هانيا حبيبتي، ده باباكي، إحنا شوية وهيمشونا عشان نروح نجيب هدومه من البيت، باقي النهارده بس مع باباكي وتعالي بكرة...

هانيا تدخل الغرفة فيقترب خالد من د. يحيى...



خالد «مكررًا كلمة هانيا»:

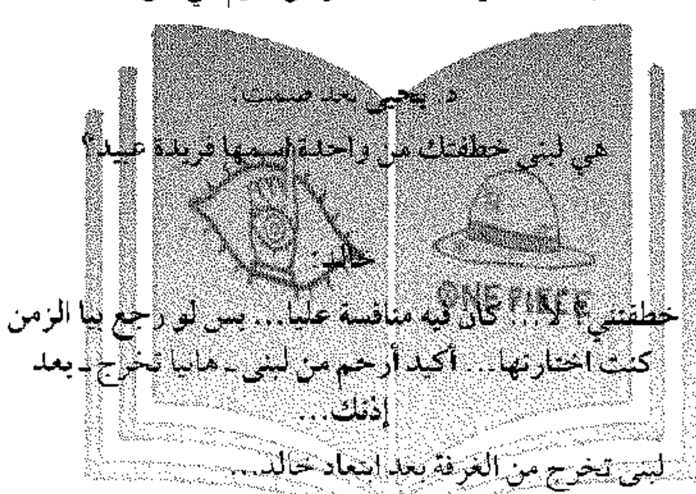
مامي مش بتحبني أروح معاه!! الهانم بتقول الكلام ده قدام هانيا؟!

د. يحيى:

معلش... إنت عارف... لبنى بتخاف عليها...

خالد:

بتخاف عليها!!! كانت بترميها مع الشغالة بالاتناشر ساعة!!! ـ بهمس ـ ولما حاولتْ تنتحر ما كانت هتموتها معاها!! ـ د. يحيى وجهه يُبدي استغرابًا، خالد يلحظ ـ هي ما حكتلكش إنها لما حاولت تنتحر حطِّت ٢٠ قرص منوّم في لبن هانيا؟!



د. يحيى بعد صمت:

هي لبنى خطفتك من واحدة اسمها فريدة عبيد؟

خالد:

خطفتني؟ لا!!! كان فيه منافسة عليا... بس لو رجع بيا الزمن كنت اختارتها... أكيد أرحم من لبنى ـ هانيا تخرج ـ بعد إذنك...

لبنى تخرج من الغرفة بعد ابتعاد خالد...

د. يحيى:

ليه خبيتي عليًا إنك حطيتي ٢٠ قرص منوّم في لبن هانيا؟!

لبنى بعد صمت:

ما كنتش في وعيي... بجد أنا فعلًا مش فاكرة...

د. يحيى:

ومش فاكرة إنِّك كنتي بتتخانقي مع فريدة عبيد على خالد؟

الوقت اللي كُنت فيه مدَّمر من فراقنا؟ ـ صمت ـ

وحب وعشق! ما علينا مش وقته... المهم إن الانتحار عرَض من أعراض الاكتئاب... لكن!! هانيا!!! وناسية؟ ده مستوى خطر يا لبنى... البوردر لاين بيسقط أحداث...

لا تجيب...

مشهد ٧٤ بيت د. يحيى / صالة ١٢ص ل/ د

نكتب على الشاشة «الليلة الثالثة»، د. يحيى «عدم النوم أهلكه» يدخل بيته، يصنع كوب إسبرسو دوبل، ينظر للساعة بحائط «١٢:٠٠ ص»، «سمك الجوهر، فارق الحياة» يدعك وجهه إفاقة، يستعيد كلمات فريدة عن النوعة ينظر في أجندته على كلمة «كلام يحمي شرع..»، يُجرب أن يُحولها لأرقام، لا نتيجة، يُغلق الأجندة في ضيق، ويفتح العلبة ويبتلع قرص الفيل الأزرق الثاني بـ Red bull، ينتظر قليلًا ثم ينظر من الشبّاك للحديقة الصغيرة والشجر أمام البيت

فيضرب الشبّاك دبّور، ثم دبابير، د. يحيى يتراجع، الدبابير تتراكم، قبل أن ينفجر الزجاج وتطير في كل المكان، يخبط بظهره في باب فيدور به لننتقل للمشهد التالي...

مشهد ٧٥ بلكونة القصر / عصر قديم ل/ د

د. يحيى في بلكونة تُطل على منطقة بِركة الفيل... الفيل الأزرق في الحديقة المُطلة على بِركة، مسجد أحمد بن طولون «حديث البناء» في الخلفية، السماء بنفسجية وهناك حيتان تتحرك ببطء بين السحاب، يلاحظها باستغراب ثم يلتقط صوت أغنية «لوليا» فيدخل من البلكونة إلى قاعة...

مشهد ٧٦ قاعة القصر / عصر قديم ل/ د

د. يحيى يدخل قاعة فخمة مليئة بالأثرياء، يتأمل الناس باستغراب، يلمح الأمير وزوجته الأميرة «شبيهة ليلى» وولي العهد طفل «سنه ١٣ سنة» يرحبان بالمدعوين الذين ينحنون لهما في إجلال، الأمير يضحك، حكيم القصر «وزير عجوز ذو هيبة» يهمس للملك في أذنه بود، ثم تُعزف الموسيقى ويدخل فريق من الغجر، بينهم «زوج العرافة» رجل قوي البنية يسير أمامه دُب كبير يُفرّق الناس من الهيبة والإعجاب، مفتول يحمل على ظهره مرآة ذهبية، ومن ورائها العرافة «لوليتا» الغجرية «شبيهة فريدة»، زوج العرافة يُخضع الدب على الأرض ويرفع يده خاطبًا.

زوج العرافة:

سمو الأمير... سمو الأميرة... ولي العهد ـ ويشير للطفل الصغير ثم يشير للغجر فينحنون ـ أقدم لكم، مرآة الملك الأحمر، ملك ملوك الجان، توارثتها بعده سلالة من المرَدة، حتى آلت للحكيم سليمان، صنع لها ذلك الإطار، وسخَّر لها خادم يرى الغيب من مسافة ألف فرسخ، وتوالت السنين حتى ورثناها نحن ملوك الغجر، أقدِّم لكم... زوجتي لوليا... عرّافة الغجر...

يبتعد زوج العرّافة.. تقترب لوليا من المرآة «تغني الأغنية الغجرية» وترقص، ثم تشير لامرأة من المدعوين فتقترب في حذر لتقف أمام المرآة، لوليا تصنع بيدها حركات غريبة وتتمتم بكلمات، انعكاس المرأة يتبدل إلى امرأة عجوز ولكن جميلة، المرأة والحضور يُدهشون.

لوليا:

لا تخافوا... ولكن احذروا... فمرآتي لا تقلب الحقيقة... لكنها تعكس المعنى الأصلي ـ ترقص وتنظر للسيدة ـ عمرك طويل، سترزقين تسعة أحفاد، سابعهم سيكون له شأن، سعادة ستكتمل.. وعمر ينقضي في أرض خضراء بالشمال

السيدة تنفعل من السعادة والأمل، الصورة تختفي من المرآة، لوليا تنظر للأمير [illegible] ثم تنتقي زوجته الأميرة «الشبيهة لبنى»، تطلب منها الاقتراب لتنظر في المرآة، تنعكس صورتها، يتحول وجه الأميرة إلى أسى، الناس والأمير ينزعجون.

لوليا:

محظوظة منذ ولدت... حياة سعيدة... لكنها... لن تستمر...
مُلكك سيزول... وسترسو مركبك... وحيدة...

الأميرة شبيهة لبنى تنزعج، لوليا تقترب من الأمير الذي يبتسم لها، الأميرة تتجه للباب غيرانة حين يبدأ الغجر في الرقص، لوليا تهمس في أذن الأمير...

لوليا:

في مستقبلك القريب... سيصير لك مُلك الشرق والغرب...
وتجلك من بعد عُمرٍ طويلٍ... سيصير ملك الملوك...
وسأنحت لك تمثالًا بيديَّ... حتى لا تنسى لوليا...

تشير للطفل الصغير... ثم تلامس عنقه... الحكيم العجوز ينظر لها بقلق واشمئزاز... د. يحيى يخرج وراء الأميرة «شبيهة لبنى» من باب عجيب إلى حديقة...

مشهد ٧٧	حديقة	ل/ د

د. يحيى يتابع الأمير ولوليا يتعانقان، ثم يمد يده ويخلع عنها وشاحًا ملونًا ملفوفًا على رقبتها، د. يحيى يلمح الأميرة تتابع ما يحدث، ثم يلتقط صوت أوراق شجر تتكسر فيلتفت ليجد «زوج العرافة» يختلس النظر من بين الأشجار لزوجته الخائنة، جدائل شعره تشتعل كالفحم، يستل خنجره لكنه يتردد، الأمير ولوليا يبتعدان في مطاردة غرامية، وشاح عنق لوليا «دليل الخيانة» يسقط من يد الأمير، «زوج العرافة» يلاحظه ويلتقطه في غضب ويخرج، د. يحيى يخرج وراء الأمير ولوليا...

مشهد ٧٨	ممر أبو الهول	ل/ د

د. يحيى يخرج وراء الأمير ولوليا... يلحظ امرأة تقف وراء حائط لا يُظهر وجهها، يقترب ليكتشف أنها ديجا! تبتسم له وتهمس في أذنه...

ديجا:

وحشتني...

ثم تشير لشيء خلف د. يحيى، يلتفت ليجد الأميرة «شبيهة لبنى» تقف فوق سور والقمر من ورائها ضخم جدًّا، وهناك سمكة ذهبية تمر Silhouette أمام القمر، الأميرة تنظر إلى د. يحيى في حزن قبل أن تُلقي بنفسها! يفزع د. يحيى ثم يلتفت لديجا فيجد لوليا! تبتسم، ثم تخترق بيدها صدره، يقاومها فيُمسك رقبتها فيقطع عقدها الذي ترتديه، ثم يسقط...

مشهد ٧٩	بيت د. يحيى / صالة	٧ص	ن/ د

د. يحيى يفيق من تأثير القرص بألم قوي في صدره وكدمة، واقعًا على الأرض، ويلحظ بقايا عقد لوليا في يده! يقوم بإرهاق ويتأمله بفزعٍ، ينظر للساعة التي تشير إلى ٧ ص، ثم يُخرج كل ما فيه جيبه بحثًا حتى يجد فاتورة ميرميد وفي ظهرها عنوان ديجا (يتم إدراج العنوان بمنطقة مناسبة لمكان التصوير).. د. يحيى يخرج...

مشهد ٨٠	العباسية / غرفة الأرشيف	٧ص	ن/ د

د. أكرم بات ليلته في الأرشيف، موظف يفتح الباب فيستيقظ وينظر للملفات من حوله ثم يلم بعضها ويخرج...

د. أكرم يفتح الباب ويدخل على فريدة ومعه دوسيهات ومُمرضتان...

فريدة:

فين دكتور د. يحيى؟

ممرضة تُخرج من جيبها حقنة والأخرى تكتف فريدة التي ترتعب...

د. أكرم:

ده «ريستوريل».. مصل الحقيقة... مِحتاج أصدقك... ده شرطي عشان تشوفي د. يحيى...

فريدة تُذعن للحقن... الممرضة تحرر يد وتترك الأخرى... أكرم يصرف الممرضتين... فريدة تنظر لعلبة سجائر في جيبه...

فريدة:

ممكن سيجارة؟

أكرم يبتسم ثم يفتح الدوسيه ويُخرج صورة «فيش زمن ١٩٠٠» لرجل...

أكرم:

تعرفي ده؟

فريدة تنظر له بلا تعبير... يُخرج صورة أخرى لسيدة زمن ١٩٢٠ (زوجة دويدار فيما بعد)... ثم صورة لسيدة ١٩٣٥ ... وأخرى زمن أحدث ثم أحدث (رجال ونساء)... صور لمرضى مُخيفين آخرهم شريف الكردي... فريدة تقوم وتنفخ البخار على الزجاج... ترسم Sad Face.

أكرم:

كلهم قالوا نفس الكلام، قتلوا وادّعوا إن فيه حد جوّاهم،
وآخرهم كان شريف الكردي...

فريدة تبتسم ولا تجيب... فريدة ترسم Sad Faces كثيرة...

فريدة:

هي ماما قالت لك إنت ليه مش شبه باباك؟

أكرم كاظمًا غيظه:

اضحكي... تقريرك هيتكتب... واعية ومسئولة عن قتلك
لولادك... هتخرجي من هنا على الإعدام... لو جوّاكي واحدة
عندها حاجة تقولها.. اتفضلي خليها تطلع لي...

فريدة:

للأسف... هي طلعت من دقيقة...

أكرم يظل في الغرفة لدقيقة... ثم يبتسم لفريدة... ثم يخرج...

مشهد ٨٢   بناية ديجا   ٨ص   ن/خ

Establishing Shot لد. يحيى يتظر في كارت ميرميد على عنوان
واسم «ديجا» ظاهرًا، يدخل البناية...

مشهد ٨٣	العباسية / طرقة	ن/ د

أكرم (متوترًا جدًّا)، يسير في طرقة بجانب د. هبة...

أكرم:

حضري لي تقرير فريدة... هاكتبه بنفسي...

هبة:

تمام يا دكتور...

أكرم يطلب د. يحيى.. نسمع صوت: «هذا الرقم غير متاح مؤقتًا»، فيسجل على WhatsApp...

أكرم:

د. يحيى... نظريتك طلعت صح... محتاجين نقعد مع بعض... هاستناك في المستشفى ضروري - ثم لهبة - خلي التقارير دي على مكتبي ولو جه د. يحيى خليه يقراها ويستناني على ما آجي من الاجتماع...

هبة:

حاضر...

يُنهي الكلام ويدخل المصعد...

مشهد ٨٤	العباسية / مصعد	ن/ د

أكرم ينظر لنفسه في مرآة المصعد، أسنانه وياقته، ثم تحدث

Flickers فيلمح فريدة في المرآة... يفزع ويتلفَّت.. قبل أن ينقطع النور تمامًا ونسمع صوت ٣ خبطات مؤلمة من بئر المصعد...

مشهد ٨٥ طرقة العباسية / دور أرضي ن/ د

رجل ومُمرضة يقفان أمام المصعد، تهبط الكابينة وحين ينفتح الباب نجد دماء في كل جانب، ولا أثر لأكرم! المُمرضة تصرخ.

مشهد ٨٦ العباسية / غرفة المراقبة ن/ د

رجُل الأمن يشاهد في الشاشة شيئًا «لا نراه» فيفزع ويقوم...

مشهد ٨٧ العباسية / غرفة العزل ن/ د

رجُل الأمن يدخل غرفة العزل فيفتح فمه رعبًا، ونرى أكرم جالسًا على الكنبة المبطنة مكان فريدة، منكس الرأس «مكسور الرقبة»، هناك نصف سيجارة مشتعلة موضوعة على طرف الكنبة، علبة السجائر على الأرض، وعلى الزجاج مرسوم بالدم «Smile Face» كبير...

مشهد ٨٨ شقة ديجا / صالة ن/ د

د. يحيى يدخل من باب شقة مفتوح، يلاحظ بين الأثاث كلبًا يتابعه بزمجرة، يلف رأسه معه كأنه إنسان، ثم يظهر شاب أمهق (ألبينو) مفتول العضلات، د. يحيى يتراجع، الألبينو يتفحص د. يحيى...

د. يحيى:

مدام ديجا...؟

الألبينو مُقاطِعًا:

في انتظارك...

الألبينو يُشير له أن يتبعه.. يسيران في ممر ثم يتوقفان أمام باب.. وتسمع صوت ماكينة التاتو... الألبينو يفتح الباب لد. يحيى...

مشهد ٨٩ شقة ديجا / الغرفة ن/د

د. يحيى يدخل (الغرفة مظلمة جدًّا)، ديجا (بنظارة شمس، السيجار في فمها) تجلس وتدق الوشم على ظهر سيدة لا تظهر ملامحها، ديجا تشعر بوجود د. يحيى فتتوقف... د. يحيى يقترب منها، ينظر لتاتو «نائل» على ظهر السيدة النائمة فيقترب الألبينو، بيده شفرة حلاقة عتيقة، يثير توتر د. يحيى فيتراجع، ديجا تنحني على السيدة...

ديجا:

استريحي دقايق...

تقولها وتنتحي بد. يحيى جانبًا، السيدة تعتدل وتجلس، لا يظهر وجهها، ترفع شعرها وتُشعل سيجارة...

د. يحيى:

لسه بترسمي الوشم!

ديجا:

وهافضل أرسمه... بسببك... عشان في يوم أجبرتني أحكي لك سِرّه...

نرى التاتو على ظهر السيدة يتحرك...

د. يحيى برعب:

نائل!! مستحيل... أنا حرقته من خمس سنين...

نرى فلاش باك للحظة خروج النار من جسم شريف الكردي...

ديجا:

مفيش نار بتتحرق يا دكتور... إحنا بنصرفهم... مش بنموّتهم... ده لو كان جن عادي... اللي قابلك من خمس سنين... مش قرين... ولا جن نكاح... اللي قابلك... كان مارد... مفيش كتاب يعرف يصرفه... ولا فيه حد نِجي منه... مالوش قانون... ممكن يتشكل في أي شكل... حتى أقرب الناس ليك... وللأسف مش هتعرف غير بعد فوات الأوان!!

د. يحيى بنرفزة:

إنتِ سبب اللعنة دي كلها...

الألبينو يتحفز... يمسك بموس حلاقة قديم... د. يحيى يتراجع...

ديجا:

أنا مجرد سبب... بيّا ومن غيري هيوصل للي هو عاوزه... إنت فاكر إنه محتاج تاتو عشان يحضر؟ التاتو ده علامة ليك إنت

عشان تعرف إنك عبد عنده...

د. يحيى يكظم غيظه ويُخرج أجندته ويفتح لها صفحة «كلام يحمي شرع...»، ديجا تقترب لتنظر في الكلمات...

د. يحيى:

الكلام ده ليه أي معنى؟

ديجا:

أو ملوش...

د. يحيى:

ليه ظهرتي في......

د. يحيى يبتر كلامه، فهو لا يدري ما اسم المكان بداخل القرص...

ديجا:

في تخاريفك؟ اسأل نفسك ليه ضيعت لبنى من إيدك؟ ـ صمت ـ سلام يا دكتور د. يحيى...

الألبينو يتحفز... د. يحيى يرمقها برعب ويخرج... ديجا تعود للسيدة... تخلع النظارة لنجد عينيها بيضاء تمامًا بلا بؤبؤين... ديجا باتت عمياء!! قبل أن تلتفت السيدة التي يُصنع لها الوشم لنكتشف أنها فريدة... تنظر لديجا وتبتسم...

مشهد ٩٠ المستشفى / أمام غرفة زياد ٩ص ن/ د

لبنى نائمة على الكنبة أمام غرفة زياد، هانيا تدخل الممر مع أبيها خالد الذي يُقبلها وينسحب. (لا يريد مقابلة لبنى)، تقترب من أمها، تحاول إيقاظها، لا تستجيب، مُمرضة قريبة تبتسم لهانيا...

مُمرضة:

معلش يا حبيبتي يادوبك لسة نايمة من نص ساعة، باباكي زمانه جاي، أجيب لك حاجة من الكافتيريا؟

هانيا تهز رأسها بابتسامة أنْ لا... الممرضة تبتعد فتدخل هانيا غرفة زياد...

مشهد ٩١ المستشفى / غرفة زياد ن/ د

هانيا تنظر لزياد في صمت... تقترب وتلمس يده... زياد يكح بشدة... تخرُج من فمه حشرة... تطير لتبلغ أذن هانيا فتغيب بداخلها... هانيا تتسمّر... تُصدِر همسًا غير مفهوم... ثم تسقط كالحجر.

مشهد ٩٢ العباسية / مدخل ٨ غرب حريم ١٠ص ن/ د

حالة زحام وهرج تسود بين العاملين والأطباء، د. يحيى يدخل، يلتقي د. هبة شاحبة الوجه، ثم يمر جثمان أكرم بجانبه على نقالة مغطى بملاءة عليها دماء!!

د. يحيى برعب:

إيه اللي حصل؟

مشهد ٩٣ | العباسية / غرفة العزل | ن/ د

د. يحيى ود. هبة في غرفة العزل أمام الزجاج المرسوم عليه بالدم...

د. يحيى بفزع:

يعني إيه خرجت؟

هبة:

فريدة ما خرجتش... فريدة اختفت... نور المستشفى طفى ٣٠ ثانية... ولما الكاميرات اشتغلت... ما لقيناهاش... ولقينا...

هبة تبتر كلماتها وتبكي، د. يحيى يفزع...

د. يحيى:

هو بعت لي وقال لي تعالى! كان عاوزني في إيه؟

هبة:

ده كان قبل ما يموت بدقايق... ساب لك دول ـ تُناوله الملفات ـ وأنا دوّرت في الأرشيف عن الدكاترة اللي تابعوا الحالات دي... واللي عرفته رعبني ـ تُناوله أوراقًا أخرى ـ كلهم

بلا استثناء... اتعرضوا لحوادث بشعة، اللي ما ماتش فيهم... ماتت عيلته كلها... في البداية ما كنتش مصدّقاك... بس بعد اللي حصل...!!

د. يحيى ينظر للملفات...

مشهد ٩٤ مستشفى / ممر غرفة زياد ١٢ ظ ن/ د

د. يحيى يدخل ممر المستشفى، يتحدث مع طبيب ثم تنزعج ملامحه (علمَ بشأن هانيا)، فيركض بهلع نحو الغرفة ويفتح الباب...

مشهد ٩٥ مستشفى / غرفة هانيا ن/ د

هانيا على سرير غائبة عن الوعي، ينكفئ عليها ويلمسها ثم يتنبه للبنى التي تجلس على كرسي أمامها، ظهرها لهانيا ولا تتحرك...

د. يحيى:

لبنى...؟

د. يحيى يقترب منها بحذر ليجدها قد مزّقت رسغها والدماء على الأرض غزيرة، وهناك رسالة انتحار في يدها...

مشهد ٩٦ مستشفى / غرفة هانيا ٢:٣٠ظ ن/ د

د. يحيى (بين هلاوس النوم واليقظة) يتابع لبنى النائمة في سرير ويدها مربوطة، الطبيب يحقنها بمهدئ... يشرب Red Bull...

الطبيب:

أنا اديّتها جرعة تانية هتريحها ساعات.. لازم تكشف عند دكتور نفسي...

د. يحيى بأسى:

أنا دكتور نفسي...

الطبيب باستغراب:

الانتحار ده مرحلة مش سهلة... إزاي سايبها توصل للحالة دي؟ - صمت - **عاقة ساعات وهتفوق، أما هانيا، فالـ MRI على مخها سليم، أعتقد إنها صدمة بسبب أخوها، مش عارف أقول لك إيه، يا ريت تنام... الإرهاق مش هيفيدك...**

الطبيب يرحل، د. يحيى يفتح جوابًا قصيرًا من لبنى ونقرأ فيه: «أنا متأكدة إني بارجع لجنوني تاني، والمرة دي هاكون سبب إني أفقدكم كلكم. أنا هاعمل الشيء الوحيد الصح يا د. يحيى. يمكن من بعدي تقدر تعيش الحياة اللي تتمناها»... د. يحيى ينحني على يد لبنى فيمسكها، يُقبلها...

د. يحيى:

لبنى... لبنى - يبكي - لبنى...

يسترخي ثم يغفو... يرى فلاش باك لبعض ما حدث (ديجا وهي تقول: «آخِر صاحب للمراية قال نفس كلامك... تخيل إنه عرف طريقة لحرقه... لكنه مات... ومات سِره معاه»... ثم كلمات شريف الكردي في الخانكة: «لازم تكمّل القصة عشان تفهم يا د. يحيى...

لازم تكمل»)... يقوم د. يحيى مفزوعًا، ينظر للسرير فيجده خاويًا، لبنى في ركن ترقص، يقترب بحذر ليتأملها، تهمس وهي تبكي...

لبنى:

النهارده آخر يوم يا د. يحيى...

ينظر للساعة في يده فلا يجدها، يفيق فزعًا من غفوته القصيرة فيجد لبنى على سريرها غائبة، ينظر في ساعته، يجدها... يخرج...

مشهد ٩٧ مستشفى / حمّام ع٤ ن/ د

د. يحيى يدخل حمّام المستشفى ويغلق على نفسه بالمفتاح، يدخل كابينة ويجلس على القاعدة، ثم يُخرج من جيبه قُرص الفيل الأزرق الثالث والأخير... يبتلعه... لحظات تمر قبل أن يسمع باب الحمّام ينفتح!! خطوات تسير، الأبواب تنفتح، باب وراء باب، قبل أن يقف الظل أمام باب د. يحيى، ظِل ساقَي إنسان، ثم يلف قفل الباب تجاه الفتح. د. يحيى يفزع، ثم ينفتح الباب فجأة عن أسد رهيب يقفز في وجه د. يحيى...

مشهد ٩٨ سيرك الغجر ل/ د

من المشهد السابق نرى د. يحيى يقف بين الغجر في سِركهم. (زوج العرافة يُدرب دبًا، لبنى ترقص فوق منصة عالية، هانيا تمشي على حبل، تنظر لد. يحيى في صمت، ابنه زياد وطفلته المتوفية يرتديان ملابس الغجر ويلعبان بالدبدوب، ثم تظهر لوليا ومعها طفلتها الصغيرة، الغضب يجتاح ملامح زوج العرافة، شعر رأسه يشتعل كالفحم، يعبر من خلال جسد د. يحيى، يقترب من لوليا)...

زوج العرافة:

أحببتك وتجمَّلتي لغيري... بأموالي... وأقسمتِ لي يومًا إني الوحيد الذي أخلصتِ له بين عُشاقِك! كيف لم أنتبه لكذبك؟!

لم تُحبيني يومًا...

يُخرج الوشاح (الذي سقط منه في مشهد الحديقة)، يُلقيه في وجهها، تفزع لوليا فيُمسك بشعرها، ويضربها بقسوة ويمسك رأسها فيواجه به الحاضرين... بنتها الصغيرة تبكي في فزع...

زوج العرافة:

لقد انكشف سترك، ستكبر ابنتك، وستعرف يومًا حقيقة أمها، عرافة الغجر التي صارت بين يوم وليلة... عاهرة الغجر...

ثم يَجُرّها أمام لبنى التي تنظر لها بشماتة وأمام لاعبي السيرك من الغجر... إلى مَمرّ مُظلم...

مشهد ٩٩ — سيرك الغجر / سرداب — ل/ د

زوج العرافة يجُر لوليا في طرقة كئيبة...

زوج العرافة:

ستموتين كل يوم... ببطء شديد...

ثم يدخل غرفة... د. يحيى يتبعهما...

مشهد ١٠٠ — سيرك الغجر / قبو — ل/ د

زوج العرافة يُلقي بـ«لوليا» على الأرض أمام المرآة، يضربها

مرارًا فتتشوه، ثم يُسلسلها بأصفاد ضخمة وينحني عليها فيهمس بابتسامة...

زوج العرافة:

سأمحو ذكراكِ من رأسي وسأعاشر أجمل النساء، لقد حررتِني من وَهْم عشقك... إلى الأبد...

زوج العرافة يغلق الباب عليها، وعلى د. يحيى، لوليا تنظر للمرآة... جمالها انتهى، وحياتها، يمر الزمن في سرعة «Time Laps» السرير يتسخ، شعر لوليا ينمو ويطول، الحوائط تصبح سوداء، الحشرات تتكاثر، لوليا تهذي بكلمات غير مفهومة، عينٌ لها تَبيَضّ ـ مراحل الجنون ـ تقضم القيود فتتكسر أسنانها، ثم تقطع رسغها فتنزف، الدماء تسيل وتزحف على الأرض حتى المرآة، تلامس الزجاج فتظهر صورة نائل في المرآة فتفزع...

لوليا:

إنت خادم المرآة؟

نائل:

وإنتِ في عِداد الموتى... لكن... أستطيع مساعدتك...

لوليا تفزع...

لوليا برعب:

أنا... لا أملك شيئًا...

نائل:

بل تملكين، قرباناً يُعيد لكِ الحياة، يهبكِ الانتقام ـ وتنعكس في المرآة صورة لطفلتها ـ لوليا تفزع ـ **مقابل تضحيتك ستعيشين إلى الأبد... في جسد لا يفنى... وسينسى العالم أنكِ خائنة... بالدم ستخلدين... سأصير سيدكِ... خلاصكِ... وملاذكِ...**

لوليا تنظر لنائل في المرآة برعب، تُفكّر، تبكي، ثم ترى انعكاسها ومدى تشوهها فتهز رأسها موافقة، فتنفك القيود، وينفتح الباب، تخرج...

مشهد ١٠١ سيرك الغجر / ممر القبو ل/ د

لوليا تسير في الممر المُظلم... تصعد سلالم...

مشهد ١٠٢ سيرك الغجر / غرفة نوم ل/ د

لوليا تدخل الغرفة، طفلتها نائمة بجانب زوجها الذي يستيقظ، يفزع حين يراها، لوليا تغمد سكينًا في قلبه، يموت، تلتفت لوليا لطفلتها التي تستيقظ في جهل، تقترب منها ونرى ظِلال ذبحها على الحائط بعويل وبكاء، تنظر للدماء في يدها، تصير أكثر جنونًا... تخرج.

مشهد ١٠٣ سيرك الغجر / القبو ل/ د

تفتح لوليا باب القبو... تتجه للمرآة، تضع يدها المغطاة بالدم عليها، نرى انعكاسًا لـ«لوليا» (تتحول من القُبح لقمة الجمال) في المرآة، يبتسم نائل...

نائل:

تخلّصي من جسدِك الفاني...

لوليا:

ما اسمك؟

نائل:

اسمي... نائل...

لوليا تطعن نفسها... تنزف... تسقط على أرض القبو... نائل (في شكل دخان) يتخلل انعكاس لوليا الجميلة في المرآة... ثم يتلاشيان معًا...

مشهد ١٠٤ — مقابر / زمن قديم — ن/ د

د. يحيى يجد نفسه في مقابر ملَكية، الأمير يقف حزينًا يبكي أمام قبر زوجته، مكتوب عليه «قبر الأميرة بوران»... يقترب منه رجل حكيم عجوز ذو لحية طويلة، يربت على كتفه، الأمير يلتفت باكيًا:

الأمير:

أنا السبب في موتها، كيف لم أنتبه؟ كيف وقعت في ذلك الشَّرَك؟

الرجل الحكيم:

طُعم صيد الأسماك زاهي اللون، شهي، حتى تبتلعه، الغجرية ساحرة من أصل وضيع، خائنة للرجال، ملعونة، قَتلتْ للتو زوجها وابنتها، ثم انتحرت، لكن سحرها قد يطول نسلَكْ ويهدم مُلككَ، علينا وضع ذلك الختم على بابك، ليحمي نجلَك وولي عهدكَ - يُناوله قماشة يقرءها الأمير ولا نراها - **ختم يعكس لعنتها، وقد أمرت الغجر بالرحيل عن أرضنا إلى الأبد...**

البوابة تنغلق وعليها نحت لكلمات «كلام يحمي شرع...» لتكتمل الكلمة الناقصة «نجلا»...

مشهد ١٠٥ محل أنتيكات / زمن قديم ن/ د

رجل يضع المرآة في فاترينة، د. يحيى يقترب من المرآة، ينظر فيرى نفسَه سيدةً من ملفات أكرم (ضحية من ضحايا لوليا) تنظر لنفسها بإعجاب...

السيدة تلتفت للبائع:

سأشتري تلك المِرآة...

الكلمة تتكرر على لسان الضحايا، ديكور المحل يتبدل بين محلات وبيوت Time Laps أزمنة مختلفة (ليلًا ونهارًا)، الضحايا يشترون المرآة من محلات مختلفة وينظرون لأنفسهم فيها بعجب والخلفية بيوتهم... Morph للوجوه وتغيُّر للخلفيات... ثم نرى لقطات للضحايا يقفون أمام المرآة ويرفعون سكينًا داميًا وكفوفهم غارقة في الدماء، يذبحون أنفسهم، ويظهر وجه لوليا، ثم نرى في النهاية وجه فريدة وهي تنظر للمرآة والسكين بيدها، ثم تبتعد

ونسمع صرخات مؤلمة مكتومة لطفلتها، وصرخة لزوجها: «فريدة إنتِ بتعملي إيه؟»، لتعود فريدة وفي يدها السكين ملطخًا بالدم، تقف أمام المرآة، تكاد تبصم بيدها المُلطخة بالدماء عليها (عهد الدم)، ثم تفيق للحظة، تحدث معركة بين فريدة ولوليا (صراع في جسد فريدة)، لوليا تريد الخروج للحياة بجسدها، فريدة تريد أن تحبسها، لوليا تقاومها وتندفع للباب، فريدة تغلق الباب بالمفتاح وتبتلعه، فريدة (لوليا) تندفع فتخبط رأسها في المرآة لتسقط مغشيًا عليها، د. يحيى يدخل برأسه في المرآة ليراها، فتفتح عينيها وتقوم فجأة لتهاجم عنق د. يحيى... يفيق...

مشهد ١٠٦ مستشفى / حمام / كابينة ٦م ل/ د

د. يحيى يفيق من تأثير القرص في هلع، نبضاتُ قلبه تضرب بعنف، ثم يتضح أنها خَبْط على باب الحمَّام الخارجي...

مشهد ١٠٧ مستشفى / حمام ٦م ل/ د

د. يحيى خارج الكابينة يُخرج أجندته ويكتب فيها الكلمة الناقصة «نجلا» ثم يفتح الباب ويخرج... لنجد ٣ أشخاص واقفين بانتظاره، يُزيحهم ويركض...

مشهد ١٠٨ شارع ل/ خ

خارج المستشفى د. يحيى يركض وهو ينظر لساعته، متأخرًا، يبحث عن تاكسي، قبل أن يُمسك بصدره وكتفه، الألم يجتاح

ملامحه (نسمع صوت ضربات قلب سريعة جدًّا)، يفهم أنه يتعرض لأزمة قلبية، الألم يتضاعف، ينحني، يصرخ، يسقط ويفقد الوعي...

مشهد ١٠٩ سيارة إسعاف ل/ د

من الظلام نسمع صوت صفارة جهاز القلب الطويلة، ثم كلمة Clear وصوت نبضة كهربية تتكرر مرتين قبل أن نسمع النبضات تنتظم، د. يحيى يستيقظ فَزِعًا بصدر عارٍ ملصق عليه أسلاك كثيرة وبجانبه مُمرّضان... يدفع أيديهما ويجلس...

الطبيب:

إهدا... إهدا.. إنت اتعرضت لأزمة قلبية في الشارع وولاد الحلال اتصلوا...

د. يحيى يلتقط أنفاسه... الطبيب يفحصه...

د. يحيى:

أنا بقى لي هنا قد إيه؟

الطبيب:

خمس دقايق ـ د. يحيى يخلع الأسلاك ـ **إيه ده!! إستنى... إنت بتعمل إيه؟**

د. يحيى يقفز من سيارة الإسعاف وهي شِبه تتحرك... ينظر لها ويرى كلمة إسعاف مقلوبة...

د. يحيى يقف أمام المرآة، يفتح الأجندة، يقرأ الكلمات: «كلام يحمي شرع نجلا»، ثم يكتبها على المرآة، لا شيء يحدث... يُحبَط... يحاول كسر المرآة... يضرب سطحها بيأس فلا تتكسر! تُصدر صوتًا عاليًا يؤذي أذنيه، يُغمض عينيه ويحيط بيديه رأسه من الألم ثم يفتح عينيه ليجد فراشات سوداوات تطير من خلف المرآة، ثم يسمع صوت فريدة تُدندن دون أن يعرف مَصدره، يتلفّت حوله ثم يفاجأ بفريدة (بهيئة لوليا الغجرية في قمة جمالها)، تخرج من خلف المرآة، تتراقص، تقترب من د. يحيى الذي يُخرج من جيبه ورقة بها الكلمات...

فريدة بحب صادق:

وحشتني يا د. يحيى...

د. يحيى برعب:

كلام يحمي شرع نجلا...

يُحبَط حين لا يحدث شيء... ينظر في الورقة... تقترب منه... تلتقط الورقة وتُطبقها ثم تضعها في جيبه...

فريدة بغنج:

إنت متأكد إنك عاوزني أمشي؟ هيفوتك كتير... الحياة في جسم فريدة ليها متعة ما شفتهاش من زمان... ترقص؟

تقترب من د. يحيى وترقص، يدوران ليجد د. يحيى نفسه فجأة في قبو السيرك...

د. يحيى يجد نفسه فجأة في قبو السيرك ومعه فريدة والمِرآة أمامه والكرة الحديدية والسلاسل...

د. يحيى:

إشمعنى أنا؟

فريدة:

بَحب التحدي... وبَحب اللي شبهي... إنت لسه مش واخد بالك إن أنا - تشير لرأسه بسبابتها - **جوّة هنا!**

د. يحيى:

أنا عُمري ما فكّرت أأذي لبنى...

فريدة:

إنت بالفعل أذيتها... ضيّعت قصة الحب اللي طول الوقت كنت بتحكي عنها... عشان كده أنا عندي ليك عرض سخي جدًّا - بسخرية تهمس في أذنه - **ما تخافش مش هاخليك تبيع روحك... أنا باحاول أساعد...**

فريدة تنفخ في وجهه الفراشات فتنقله إلى سلالم ابن طولون...

د. يحيى وفريدة على سلالم ابن طولون، فريدة تُردف مُكملة، والمرآة حاضرة...

فريدة:

قصص الحب الأسطورية دايمًا بتنتهي بمأساة... روميو وجولييت... شمشون ودليلة... د. يحيى ولبنى... الخلود مش بييجي إلا ومعاه الموت! لكن ده ممكن يتغير... قصة الحب تنتهي... بالفراق...

د. يحيى:

أسيب لبنى؟

فريدة:

لو بتحبها... سيبها تعيش... خليها تلاقي حد تاني يشوفها ست حقيقية... مش ماما... يا إما تموت... هي وولادك - تُطرقع أصبعيها فتتبخر فراشة - في المقابل د. يحيى... محتاج أنثى جديدة في حياته... أنثى ما يملّش منها... وأنا اقدر كل يوم أجيب لك أنثى تركع تحت رجلك... لو وافقت بدون مقاومة... نبقى جيران... في جسم واحد...

د. يحيى يُخرج من جيبه الدبدوب...

د. يحيى:

فريدة... ساعديني...

فريدة ترفع د. يحيى عن الأرض بهدوء، تضم قبضتها فتؤلمه، د. يحيى يصرخ ألمًا...

فريدة (تبتسم):

اسمي نائل...

تدفع د. يحيى بقوة فيرتطم بحائط الغرفة، (نعود للغرفة)، وتسقط مرآة المنضدة الصغيرة على الأرض بجانبه...

مشهد ١١٣ فيلا فريدة / غرفة النوم ل/د

د. يحيى يقوم بضعف، مرآة المنضدة الصغيرة على الأرض بجانبه، فريدة تُكمل...

فريدة:

تخيّلت لما أرجع تكون اتغيرت... هو فيه حد بيتغير؟ إنت كويس؟

فريدة:

تيك.. توك... لبنى وولادك قدامهم دقايق ويموتوا...

د. **يحيى** بإعياء:

كلام يحمي شرع نجلا...

فريدة تطيح به فيسقط في إعياء شديد، فريدة ترقص، د. يحيى يتابعها، ثم يتذكر كلمات لوليا: «**لا تخافوا... ولكن احذروا...**

فمرآتي لا تقلب الحقيقة... لكنها تعكس المعنى الأصلي»، وكلمة إسعاف المقلوبة من مشهد السكتة القلبية، فيزحف د. يحيى حتى مرآة المنضدة التي وقعت، ينظر في انعكاسها على الكلمات المكتوبة على المرآة الذهبية، ويقرأ أول كلمة معكوسة...

د. يحيى يهمس:

مالك ـ فريدة تنظر له شزرًا، ثم يكمل ـ **يمحي... عرش... الجن...**

تتحجر ملامح فريدة وتتشنج ثم تبصق من فمها فراشةً ميتة، (صراع داخلي بينها وبين نائل)، تصرخ، وتهتز، تنظر له في شراسة (لقد اكتشف السر)، د. يحيى يُكرر الكلمات: «**مالك يمحي عرش الجن**»، وتُكتب على الحوائط البقية: «**باسم الله القاهر الظاهر المانع الوهاب العالي العظيم الظافر**»، فريدة تصرخ وتزداد جنونًا وضعفًا، د. يحيى يُكرر الكلمات كتابة ونُطقًا، فريدة تخرج منها فراشاتٌ سوداء، جلدها يتصدع، تصرخ بصوت غليظ، الغرفة تتصدع، النجفة تسقط بجانب د. يحيى، ثم تفيق للحظة، تنظر لد. يحيى...

فريدة بمقاومة شديدة:

مش لبنى اللي غرّقت ابنك... أنا لازم أموت... عشان نائل يموت...

د. يحيى:

مالك يمحي عرش الجن...

د. يحيى يُكرر العبارة حتى تخرج فرشاتٌ بأعداد رهيبة من فم فريدة، ثم تسقط على الأرض وتتكسر المرآة في انفجار شديد وتطير الشظايا في وجه د. يحيى فننتقل عودة للغرفة... د. يحيى وفريدة ساقطان بجانب بعضهما البعض وشظايا المرآة على الأرضية...

مشهد ١١٤	مستشفى / غرفة	ل/ د

لبنى تفيق، تسحب نفسًا عميقًا كأنها كانت تغرق... ونقطع على هانيا تفيق هي الأخرى،... تفتح عينيها... ثم زياد...

مشهد ١١٥	فيلا فريدة	ل/ د

د. يحيى يزحف لفريدة (في وجهه جرح من المرآة)... فريدة مصابة بشظية كبيرة في جنبها، د. يحيى يساعدها على الوقوف...

د. يحيى:

فريدة... فريدة... قومي معايا ـ تقوم وتمشي خطوتين ثم تقع على الأرض ـ هاطلب إسعاف، لازم نوقّف النزيف ده بسرعة...

تمسك ذراعه... تهز رأسها نفيًا...

فريدة:

مفيش داعي يا د. يحيى... مش مهم... صدقني مش مهم...

د. يحيى يستوعب رغبتها في الموت...

د. يحيى:

فريدة... إنتِ انتصرتِ عليه... ما سمحتيلهوش يعيش في جسمك... الناس لازم تعرف الحقيقة...

فريدة:

والناس إزاي هيصدقوا إني ما قتلتش بنتي؟ هاقول لهم إنّ كان جوايا....!

تسعل بشدة... تبصق دماء... د. يحيى يرتبك...

د. يحيى:

أنا هاقول يا فريدة... هاحكي اللي حصل...

فريدة:

ماحدش هيصدّقك... كانوا صدّقوك أول مرة... دي أفضل نهاية... ما بقاش فيه حاجة أعيش عشانها... إديني فرصة يا د. يحيى... إديني فرصة يمكن أشوفهم تاني...

تبتسم... ملامحها ترتخي... تموت بين يديه... د. يحيى ينظر لها في حزن... ينظر للساعة بضعف وزغللة بصر... موجودة... تدق الساعة ١٢:٠٠ ص... بالكاد أنقذ نفسه قبل بدء الليلة الرابعة... يُغمض عينيه في ألم... يستلقي بجانبها...

مشهد ١١٦	ممر المستشفى	٦ص	ن/خ

د. يحيى يدخل في ممر المستشفى في توتر شديد...

مشهد ١١٧ مستشفى / غرفة زياد ن/ د

د. يحيى يجد لبنى وهانيا جالسَيْن بجانب زياد، زياد وقد أفاق ينظر له في إعياء ويبتسم... لبنى تستقبله ببكاء حار وهانيا... يحتضنهما ويقترب من زياد ويحمله في حب...

مشهد ١١٨ مدخل بيت د. يحيى ١٢ظ ن/ د

د. يحيى «يكاد يسقط من عدم النوم» يدخل بيته مع أسرته...

مشهد ١١٩ بيت د. يحيى / غرفة نوم ن/ د

لبنى تسند د. يحيى، تخلع عنه قميصه، يرمقها بصمت...

د. يحيى:

فاكرة لما كناعَ المركب ودِبلتك الأولانية وقعت في البحر؟

لبنى:

كانت علامة... كان نفسي نفضل نفس الاتنين
اللي على المركب...

د. يحيى:

المهم المركب ما غِرقتش يا لبنى... قِدرتْ على موجة عالية
أوي...

لبنى بعد شرود:

تفتكر هنرجع زي زمان؟ زي من خمستاشر سنة؟

د. يحيى:

هنرجع ـ يُقبل جبينها ـ آسف إني ما كنتش الشخص اللي حلمتي بيه...

تنظر له في صمت طويل... تربت على رأسه... تبتسم... د. يحيى يستلقي... لبنى تغطيه وتبتسم له...

لبنى:

أصحّيك إمتى؟

د. يحيى يبتسم وجفونه تغلق:

السنة الجاية...

لبنى تُقبل جبينه، تنسحب، تغلق الباب، د. يحيى يُغلق عينيه وبعد ثوانٍ تلتقط أذناه أغنية فريدة على لسان زياد ابنه... ينزعج لكن النوم يغلبه رغمًا عنه...

مشهد ١٢٠ بيت د. يحيى / غرفة نوم ن/د

د. يحيى يستيقظ على منبه تليفونه ٧ ص ببيجاما مختلفة، ينظر لتليفونه (بموديل مختلف) باستغراب، يغلق الجرس ثم يقوم (نلاحظ أن جرح شظية وجهه غير موجود)، د. يحيى يخرج من الغرفة...

مشهد ١٢١ بيت د. يحيى / صالة ن/ د

د. يحيى يمر بالصالة ويلاحظ تغيُّرات في الديكور، وحوض السمك فيه سمك ملوّن جديد... ينظر للساعة... موجودة!!! ولكن النتيجة تُشير لعام ٢٠٢١... د. يحيى لا يُلاحظها...

مشهد ١٢٢ بيت د. يحيى / مطبخ ن/ د

د. يحيى يدخل المطبخ ليجد لبنى تَصنع سَاندويتشات، لون شعرها مُتغير...

د. يحيى:

صباح الخير...

لبنى تلتفت بخضّة:

إعمل صوت وإنت ماشي، خضّتني حرام عليك...

د. يحيى باستغراب:

إنتِ صبغتي شعرِك إمتى؟

تضحك، يقترب منها ويحتضنها، ثم يسمع صوتًا، فينظر بجانبه ليجد كرسيًّا صغيرًا وفيه طفلة ٥ شهور!!

د. يحيى باستغراب:

بنت مين دي؟

تلتفت له وتضحك كأنها نكتة...

لبنى:

بنت الجيران...

يدخل من الباب هانيا وزياد اللذان يَبدوان في سن أكبر!!
د. يحيى ينظر لهما باستغراب، يُقبلانه ويأخذان سندوتشاتهما ويخرجان من الباب بعد أن يداعبا الطفلة...

هانيا وزياد:

باي كارما... باي بابي... باي مامي...

لبنى تلتفت لد. يحيى... ينظر للطفلة بذهول... ينظر لتليفونه المحمول... لتاريخ اليوم المُتقدم سنتين...

لبنى:

د. يحيى.. عاوزين نروح للدكتور... كارما عندها تطعيم...

د. يحيى ينظر للطفلة... عيناه تسألانها: مَن أبوكِ؟

د. يحيى بذهول ورعب:

لبنى.. إحنا متجوّزين بقى لنا كام سنة؟؟

لبنى:

د. يحيى!! Please هاتأخر ع البنك...

د. يحيى برُعب:

بقى لنا قد إيه متجوّزين يا لبنى؟؟

لبنى باستغراب:

٨ سنين... وشهر... وممكن تبطّل هزار بقى، هتتأخر على المستشفى..

د. يحيى:

مستشفى!!!

تُقبله وتدفعه للحمّام...

لبنى:

مش ممكن هزارك عَ الصبح!!! خُد دش على ما ألبّس كارما...

ترحل...

مشهد ١٢٣ بيت د. يحيى / أمام الحمّام ن/ د

د. يحيى ينظر لنفسه في المرآة... يلحظ أن الجرح الغائر في وجهه لم يترك سوى ندبة اندملت منذ سنين... الرعب يجتاح ملامحه... لقد مرّت سنتان لا يعرف عنهما شيئًا! ثم يظهر تاتو تائل.. يسير على ذراعه! د. يحيى يفزع... وفي المرآة يرى انعكاسه... د. يحيى يبتسم... تائل يبتسم...

النهـــــاية

الكتابة

الكتابة؛ ليست رحلة «خيرية». تنقل إلى الجمهور عن طريقها «فكرة» اعتدت عليها وتأكدت منها. ستكتب قصة تنضح بالفتور والملل، وستنتقل تلك الطاقة دون عناء إلى المتلقي.

الرواية، والفيلم، ليسا وسيلة «إصلاح مُجتمعية» لدعم قِيم الخير ومُحاربة السلوكيات السلبية والفساد الإداري. وفِّر وقتك، واكتب إعلان توعية عن خطر ذوبان جليد القطبين، أو فيلمًا تسجيليًّا يناقش العلاقة بين تلقِّي البقشيش وانقراض حيتان العنبر. احكِ قصتك لمُشاهِد «سادي» النزعة، يمل مثل طفل ثري مُدلل، يعشق خيالك الجامح، ويعشق تعذيب أبطالك، أكثر منك، واترك مصائر الشخصيات المنطقية وغير المنطقية، وسَير الأحداث غير المتوقع، لتساعده في استخراج المعنى الذي يناسبه.

الكتابة؛ ليست فعلًا «سهلًا ومضمونًا». فهي قادرة وبجدارة على تغيير حياتك، إلى الأبد، شرط أن تحترمها، وتُخلص لها، ولا تبخل عليها بالقراءة المكثفة والوقت الكافي الذي سيؤثر حتمًا على روتين حياتك. هي الفتاة الجميلة التي لا تقبل شريكًا، ولن تتزوجك يومًا. وهي المخدرات التي ستُدمنها لكنها لن تقتلك. وهي وسيلتك الأمثل لتجريب الحياة واستكشاف نفسك.. بشرط، أن تحكي قصة تستحق أن تُكتب، وأن تستمتع

وأنت تكتبها، وأن تصل تلك المتعة للمتلقي. المتعة، رسالة إنسانية يُحققها الفن بتفرُّد.

الكتابة الحقيقية؛ رحلة صيد خيالية لقتل حيوان «المَلل» الكامن بين ضلوعنا. رحلة لا تتحقق إلا بالوصول إلى «الدهشة»، فعل يجمع بين المعرفة والسعادة، يستوجب منك أن تكتب بشغف، عن عالم تريد أن تزوره، وشخصيات تحب أن تُعاشرها، وشخصيات أخرى تُخيفك لدرجة عدم تخيُّل مُلاقاتها. اكتب عن أسوأ مخاوفك، عما يؤرق منامك ويؤلمك، وعما تتمناه. اكتب، وكأن ما تكتبه، هو آخرُ شيءٍ ستكتبه قبل رحيلك، ولا تنسَ أنك الآن قد أصبحت.. قاتلًا مُحترِفًا.. للمَلل.

أحمد مراد